

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PAROLE CONTEUSE DANS L'ŒUVRE DE RICHARD DESJARDINS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JULIE DEMANCHE

MARS 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je désire d'abord remercier Jacques La Mothe, mon directeur de recherche, pour sa disponibilité, sa confiance et son soutien.

Je souhaite ensuite remercier mon époux pour son amour, sa sagesse et sa précieuse lecture, de même que mes amis pour leur patience et leur compréhension.

J'aimerais également faire une mention toute spéciale à mon fils, qui a grandi en moi pendant la rédaction et qui, maintenant, ensoleille mes journées.

Enfin, je tiens évidemment à remercier Richard Desjardins, qui représente toujours pour moi une source inépuisable d'inspiration...

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : LES ARTIFICES DU RÉCIT	11
1.1 Les grandes parties de l'action	11
1.1.1 L'exposition	11
1.1.2 Le nœud	15
1.1.3 L'intrigue, les épisodes et les péripéties	16
1.1.4 Le dénouement	18
1.2 L'instance narrative	20
1.2.1 Un narrateur intradiégétique-homodiégétique	20
1.2.2 Un narrateur omniscient	21
1.2.3 Un narrateur en chair et en os	23
CHAPITRE II : LA SYNTAXE DE L'IMAGE	27
2.1 La création d'atmosphères poétiques	28
2.1.1 La formation de réseaux isotopiques	28
2.1.2 Le déploiement des réseaux isotopiques	32
2.2 La construction du sens par l'image	36
2.2.1 La mise en place d'une écriture visuelle	36
2.2.2 Caractère inusité et violence de l'image	42
2.3 Efficience de l'image dans le discours	46
2.3.1 Les fonctions expressive, phatique et conative	46
2.3.2 La fonction poétique et le jaillissement du sens	50
2.3.3 La magnificence du discours	53

CHAPITRE III : LE DÉPLOIEMENT DE LA PAROLE CONTEUSE	61
3.1 La conclusion du pacte narratif	62
3.1.1 La stimulation de l'attention	62
3.1.2 L'inclusion à l'univers diégétique	67
3.1.3 La réduction des distances	68
3.1.4 La mise en confiance	70
3.1.5 L'interaction avec le public	71
3.2 La création d'un lieu propice au racontage	75
3.2.1 L'édification d'une mémoire collective	75
3.2.2 L'émergence d'un héritage culturel	80
3.2.3 La transmission de la parole	85
3.3 Le maniérisme vocal	88
3.3.1 Une esthétique plurielle	88
3.3.2 Jeux de langages	91
3.3.3 La dramatisation par la voix	96
CONCLUSION	101
APPENDICES : PAROLES DE CHANSONS	104
A. Texte de <i>Phénoménale Philomène</i>	104
B. Texte de <i>Tu m'aimes-tu</i>	109
C. Texte de <i>On m'a oublié</i>	111
D. Texte de <i>Nataq</i>	113
E. Texte de <i>Kooloo Kooloo</i>	115
F. Texte de <i>Boomtown Café</i>	117
G. Texte de <i>T'attends</i>	119
H. Texte de <i>M'as mett' un homme là-d'ssus</i>	121
I. Texte de <i>La porte du ciel</i>	123
J. Texte de <i>Le chant du bum</i>	124
K. Texte de <i>Sahara Lumber</i>	126
L. Texte de <i>Le cœur est un oiseau</i>	129
M. Texte de <i>Le prix de l'or</i>	130
BIBLIOGRAPHIE	136

RÉSUMÉ

La parole conteuse traverse et alimente l'œuvre de Richard Desjardins. Elle dévoile un univers narratif riche et complexe où s'entremêle un réseau d'images qui soutiennent le récit. Par une construction savante, les structures de l'intrigue créent un sentiment d'attente et de suspense chez l'auditeur. Dans l'élaboration de ces scénarios, les métaphores contribuent à l'efficiencia du discours oral. En plus d'appuyer l'atmosphère poétique que cherchait à créer la mise en scène des récits, elles participent à la magnificence du discours. Ces formes écrites deviennent les réservoirs de l'oralité, puisqu'elles présentent une architecture où la voix peut se déployer. Par un maniérisme vocal hors du commun, l'interprétation dynamique de Desjardins assure les nombreux passages entre l'écrit et l'oralité. La parole conteuse est en effet au cœur de sa performance, puisque les phénomènes de corporéité présents dans la voix de l'interprète sont des caractéristiques participant à la dramatisation des textes de chansons. En créant stratégiquement une ambiance favorable au déploiement de la parole conteuse et propice au « racontage », le chanteur se métamorphose en conteur.

Notre mémoire se veut une réflexion sur l'écriture des chansons de Richard Desjardins et leur mise en voix, leur « performance ». Il se concentre sur les procédés constituant les traces écrites et orales de la parole conteuse dans l'œuvre de l'auteur. En travaillant avec des méthodes empruntées à l'analyse de l'écrit (Genette, Milly, Joubert et Jakobson) et de l'oralité (Jakobson et Zumthor), nous explorons successivement ces deux axes indissociables dans le corpus. En s'inspirant des études de la chanson québécoise (Julien, Chamberland, Perron et Giroux) et du renouveau du conte (Clame-Griaule, Massie et Robitaille), nous soulevons ainsi les éléments participant au déploiement de la parole conteuse chez l'auteur.

Mots-clés : Richard Desjardins - chanson québécoise - parole conteuse – écriture – oralité – récit - image - maniérisme vocal

INTRODUCTION

La plupart des « classiques » de Richard Desjardins s'inscrivent dans la tradition de deux grandes formes de la poésie orale : l'épopée et la poésie lyrique. La référence au genre épique revient à l'occasion et de façon subversive dans l'œuvre de l'auteur. Couture y fait d'ailleurs allusion à propos de *Le prix de l'or* : « Le rapprochement que nous nous permettons de faire ici est motivé d'abord par la thématique, qui traite d'un fait historique véritable se mélangeant à la légende, et ensuite, par la longue durée de cette chanson (onze minutes cinquante-six seconde).¹ ». *Les Yankees* (6 min 23 sec), *Akinisi* (5 min 37 sec) et *Nataq* (6 min 47 sec) peuvent également se rapprocher du genre épique. Dans ces textes, Desjardins réécrit et reconstruit à sa façon l'histoire. Que ce soit en racontant l'arrivée des premiers explorateurs, le pillage des peuples autochtones ou en donnant une interprétation très personnelle de la traversée des Inuits vers l'Amérique², l'auteur s'approprie un style « relatant des hauts faits, l'histoire et les légendes de l'humanité³ ». Par cette transposition de faits historiques, l'écriture du chanteur évoque le genre épique : « En supposant que les épopées anciennes se réfèrent à une réalité, celle-ci est, de toute évidence, travestie et transformée, comme elle l'est dans les mythes.⁴ ». Évidemment, les chansons mentionnées plus haut ne sont pas des épopées. Elles ont en effet peu à voir avec les vastes et nombreux poèmes composant chez Homère *L'Odyssée* ou *L'Illiade*. Leurs textes sont pourtant versifiés⁵, ce qui demeure aujourd'hui un phénomène peu commun dans la chanson française, et la durée de leurs interprétations dépassent de deux à trois fois celles que l'on entend à la radio.

¹ Carole Couture, *Richard Desjardins. La parole est mine d'or*, Montréal : Triptyque, 1998, p. 68.

² Voir Élodie Abraham, « La liberté de la l'artiste est-elle encore possible? », *Possibles*, vol. 22, no 2, 1990, p. 69.

³ Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris : Nathan, 2001, p. 224.

⁴ Daniel Mortier, *Les grands genres littéraires*, Paris : Honoré-Champion, 2001, p. 29.

⁵ *Le prix de l'or* se compose de 31 quatrains, *Nataq* et *Akinisi* de 64 alexandrins et la chanson *Les Yankees* contient 14 vers de six syllabes, 45 octosyllabes et 6 décasyllabes.

Il est intéressant de mentionner qu'étymologiquement l'épopée n'est pas tout à fait incompatible avec la chanson. Toutes deux réfèrent à l'oralité et, plus précisément, à un long poème chanté : « du grec *epos*, "paroles d'un chant, vers", et *poiein*, "faire", d'où *epopoia*, "poème épique"⁶ ». Avant d'emprunter au grec le terme « épopée », la langue française employait d'ailleurs au Moyen-âge « "chanson de geste" (littéralement "poème de récits historiques") ou, plus simplement, "geste" (du latin *gesta*, les actions accomplies)⁷ ». Dès son origine, il semble que le terme « chanson » renvoie implicitement à l'épopée : « le mot chanson, qui apparaît alors pour la première fois au XI^e siècle, signifie un texte "mesuré" où le poème épique [...] se compte en laisses de dix pieds (décasyllabes) ou de douze pieds (alexandrins).⁸ ». À cette époque, la chanson des troubadours et des trouvères se confond également avec la poésie lyrique : « la chanson médiévale est un genre à la fois musical et littéraire, ces deux éléments étant indissolubles dans la conception originelle de la "poésie"⁹ ». L'étymologie est une fois de plus à la source de cette correspondance, puisque le terme « chanson » désigne alors une « "pièce en vers destinée à être chantée" et "poésie"¹⁰ ». Ce n'est peut-être pas un hasard si *Tu m'aimes-tu*, *Nataq*, *L'engeôlière* et *Lomer* sont toutes des chansons narrées au « je » et « exprimant des sentiments personnels¹¹ ». Leurs textes, très poétiques, célèbrent la musicalité du langage : « le texte chansonnier entendu comme une poésie lyrique, c'est-à-dire une poésie chantée, mesurée, résultat d'une recherche de ponctuation entre les mots et leur figuration par regroupements sonores, par syntagmes musicaux.¹² ». Comme l'épopée, la poésie lyrique est intimement liée à l'oralité et au chant. Par sa forme et son rythme, elle favorise la portée de la voix. Le lyrisme est en rapport étroit avec l'idée de musique, de chant. C'est le premier sens qu'ait eu l'expression de *poésie lyrique* : « poésie chantée, accompagnée à l'origine

⁶ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris : Librairie Générale Française, 1993, p. 130.

⁷ Daniel Madelénat, « Épopée », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Larousse-Bordas, 1996.

⁸ André Gaulin, « La chanson, songeuse et voyageuse », *L'action nationale*, vol. 81, no 6, 1991, p. 18.

⁹ Alain Rey, « Chanson », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Larousse-Bordas, 1996.

¹⁰ *Id.*, « Chanson », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 1998.

¹¹ Mortier, *op. cit.*, p. 224.

¹² Gaulin, « La chanson comme discours », *Études littéraires*, vol. 27, no 3, 1995, p. 9.

à la lyre, puis par tout autre instrument.¹³ ». Le caractère musical et chanté de la poésie lyrique a toutefois été quelque peu abandonné à travers les siècles. C'est pourquoi le « lyrisme » renvoie à l'expression des sentiments et de l'émotion : « Le lyrisme est désormais attaché, sans plus de référence directe à la musique, à des caractéristiques comme la sensibilité traduite par l'image, l'émotion personnelle [...], la subjectivité, et l'importance qu'y prend le "moi"¹⁴ ». Chez Richard Desjardins, l'aspect musical et mélodique du lyrisme perdure et cohabite dans ses chansons, notamment « par un travail approfondi du signifiant, en particulier dans le rythme métrique, dans la concentration des phénomènes sonores d'allitérations et d'assonances, dans la rime, dans la structure très souvent strophique¹⁵ ». Il n'est pas anodin de souligner que la poésie se retrouve également chez l'interprète. Dans l'album *Richard Desjardins au Club Soda*, le chanteur récite un poème, *Sahara Lumber* et ce, sans accompagnement musical. Une autre forme de discours oral se manifeste d'ailleurs dans cet album, un conte qui se nomme *Le prix de l'or*. Bien entendu, Desjardins ne respecte pas à la lettre les règles appartenant à l'épopée, à la poésie lyrique et au conte oral dans ses chansons. En prenant ce qu'ils ont de meilleur à offrir, il métisse avec habileté ces formes et ces styles : « Dans l'écriture de ses textes, Desjardins fait largement appel à d'autres genres littéraires qu'il adapte parfaitement à ses chansons; ces dernières sont donc d'une esthétique plurielle et sont très représentatives d'une contamination générique.¹⁶ ».

La présence de l'épopée, de la poésie lyrique et du conte dans l'œuvre de Desjardins renvoie surtout à « un certain type de transmission ainsi qu'une situation particulière de communication.¹⁷ ». Dès leurs origines, toutes ces formes de discours étaient vouées à l'oralité et dirigées en fonction d'un destinataire et d'un public. Une instance énonciatrice physiquement présente récitait, chantait ou racontait ces

¹³ Aquien, *op. cit.*, p. 174.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹⁶ Couture, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷ Mortier, *op. cit.*, p. 27.

textes. La « performance » est en effet déterminante en régime d'oralité. Elle est une « action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant¹⁸ ». Rencontre entre « une écoute et une voix¹⁹ », elle est en quelques sortes un lieu où se forge un véritable art verbal, un art de la parole. Investie par une présence physique, la « performance » agit et opère par « dramatisation ». Elle articule, par la voix humaine, toutes les énergies affectives, sensorielles et intellectives « d'une action totale, à la fois spectacle et participation²⁰ ». Qu'il s'agisse de la chanson, de la poésie ou du conte, le principal instrument de l'artiste demeure l'utilisation qu'il fera de sa voix. En poésie orale, la voix requiert un travail et une maîtrise impeccables de divers procédés techniques. Le « poète oral » amorce à travers son interprétation une « exploitation plurielle de la voix²¹ ». Son originalité repose sur un emploi singulier des signes dont la voix est porteuse : « signes phoniques (paroles), musicaux (mélodie) et sonores (bruits)²² ». Ces caractéristiques s'intègrent à une esthétique de la voix, à un « maniérisme vocal » : « things that make the sounds of a singer and of his entire culture distinctive and recognizable immediately²³ ». Indubitablement, la voix du chanteur, du poète ou du conteur possède « un nom, un visage, une manière²⁴ ». Cette prise en charge d'un récit ou d'un texte poétique par une instance énonciatrice est directement liée à la performance de Richard Desjardins dans ses chansons. Son œuvre entière est d'ailleurs empreinte de ce souffle, de cette « parole conteuse ».

Avant d'exposer exhaustivement le sujet de ce mémoire, nous nous intéresserons aux recherches jusqu'alors entreprises sur l'œuvre de Richard Desjardins. Nous pourrions ainsi accentuer certains aspects que nous espérons

¹⁸ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, p. 32.

¹⁹ *Id.*, « Le discours de la poésie orale », *Poétique*, no 52, 1982, p. 392.

²⁰ *Id.*, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris : P.U.F., 1984, p. 48.

²¹ Jacques Julien, « Le maniérisme vocal », *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal : Triptyque, 1984, p. 126.

²² *Ibid.*

²³ Bruno Nettl, *Folk and traditional music of the western continents*, New Jersey : Prentice-Hall, 1973, p. 47-78; cité dans Julien, « Le maniérisme vocal », *op. cit.*, p. 128.

²⁴ Julien, « Le maniérisme vocal », *op. cit.*, p. 126.

approfondir. Ce qui frappe chez l'auteur est d'abord la présence d'un procédé de « scénarisation » dans l'écriture de ses textes. La plupart des articles soulignent qu'il est un « fabuleux scénariste de chansons²⁵ ». La qualité et l'originalité de ses images poétiques demeurent également des faits bien connus. Pour qualifier son écriture, les chercheurs font allusion à « l'idée d'un feu d'artifice d'images qui éclatent dans un petit film de quatre minutes²⁶ ». De plus, son interprétation singulière ne passe guère inaperçue. Comme plusieurs, Giroux souligne que Desjardins « impose une voix originale [...] nasillarde, forte [...] elle sait jouer du cri, du chuchotement, du martellement, de la caricature et de la drôlerie²⁷ ». Pourtant, aucune de ces études n'approfondit les relations unissant les procédés de « scénarisation », les puissantes images poétiques, de même que les éléments participant à l'interprétation singulière de l'auteur dans son oeuvre. Bien entendu, Chamberland parvient à démontrer la construction savante de *Tu m'aimes-tu*²⁸. À l'aide d'une analyse sémiotique de « lecture », une étude de la construction du sens à l'audition, il dégage la mise en place de l'intrigue. Les personnages, les temps et les lieux structurent le récit. L'emplacement judicieux de ces « indices » contribue à créer un sentiment croissant d'attente et de suspense chez l'auditeur. Dans une analyse narrative de *Buck*, Perron suggère quant à lui qu'il serait profitable de « croiser l'analyse narrative et l'analyse poétique [...] afin de cerner au mieux les qualités littéraires de ce petit bijou de tragi-comédie que nous offre Richard Desjardins²⁹ ». En plus de se pencher sur les temps, les lieux et les personnages du récit, il propose une analyse qui s'attarderait également aux procédés participant à la création des images dans l'oeuvre.

Malgré ces études, l'analyse des chansons de l'auteur en tant que formes narratives brèves où foisonnent les images demeure pour le moment incomplète.

²⁵ Rémy Le Tallec, « Richard Desjardins; un fabuleux scénariste », *Chorus*, no 1, 1992, p. 53.

²⁶ François Blain, « La poésie fait rouler l'économie », *Compositeur canadien*, vol. 3, no 4, 1992, p. 11.

²⁷ Robert Giroux, « Des chanteurs comme porte-voix », *Mœbius*, no 59, 1994, p. 137.

²⁸ Roger Chamberland, « "Tu m'aimes-tu" : Le récit », *Études littéraires*, vol. 27, no 3, 1995, p. 41-50.

²⁹ Gilles Perron, « La chanson narrative. L'histoire de Buck », *Québec-français*, no 132, 2004, p. 39.

Les deux mémoires portant sur Desjardins ne font qu'effleurer les relations qui unissent ces divers éléments. Dans *La parole est mine d'or*³⁰, Couture propose une analyse socio-poétique de son œuvre afin de la situer dans le champ musical québécois. Elle y réussit entre autres une démonstration de la subversion du code générique chez l'auteur. Desjardins redéfinit les limites de la chanson en exploitant certaines références intergénériques s'apparentant par exemple au récit, à la poésie, à l'épopée et au conte oral. Couture ne fait pourtant qu'évoquer la présence de la parole conteuse dans ses chansons. En effet, les procédés qu'il utilise en spectacle pour reproduire une ambiance propice aux veillées de conte ne font pas l'objet d'une analyse socio-poétique. Dans *L'art de conter*³¹, Chevalier entame quant à elle cette étude potentielle. En s'inspirant des travaux de Greimas, Courtès et Genette, elle propose une analyse de la narrativité et du récit chez l'auteur. Son mémoire ne s'intéresse donc qu'à l'art de conter dans le récit et dans le texte écrit. Elle ne consacre d'ailleurs qu'une dizaine de pages à l'interprétation du chanteur lors de sa « performance ». Ces deux analyses, dont l'objet demeure strictement textuel, excluent le dynamisme de l'auteur en spectacle, la relation qu'il y établit avec son public, de même que son « maniérisme vocal » hors pair. Elles n'exploitent pas les possibilités de la situation communicationnelle fidèlement reproduite sur l'album *Richard Desjardins au Club Soda*. Pour ce faire, nous devons donc trouver des méthodes d'analyses qui nous permettront de chevaucher autant l'écriture et l'oralité dans les chansons de Desjardins. Comme l'a si bien souligné Giroux, la chanson de cet auteur, compositeur et interprète est à la fois « très écrite dans le texte mais [...] très près de l'oral dans l'interprétation³² ». Afin de résoudre cette ambiguïté, nous nous demanderons quels sont les procédés constituant les traces écrites et orales de la parole conteuse dans son œuvre et quels en sont les composantes. Ce travail se veut une réflexion sur l'écriture de ses chansons et leur mise en voix, leur « performance ». En travaillant avec des techniques adéquates à l'analyse de l'écrit et de l'oralité, nous explorerons ces deux axes indissociables dans le corpus.

³⁰ Couture, *op. cit.*

³¹ Jacinte Chevalier, « L'art de conter », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1998, 135 p.

³² Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal : Triptyque, 1993, p. 231.

En s'inspirant des études de la chanson québécoise et du renouveau du conte, nous pourrions comprendre la place qu'occupe la parole conteuse dans l'œuvre de Desjardins. Nous tenterons par le fait même de mettre au point une méthode visant à réconcilier l'analyse de l'écrit et de l'oral dans les phénomènes de la chanson et du conte oral.

Manifestement, la chanson est un « mode de communication pluridimensionnel³³ ». Comme le soulève Chamberland, elle n'a d'existence que dans la « double conjonction du texte et de la musique, de la voix porteuse et de l'interprétation qui remodule un texte écrit à la faveur de l'accent, de la prononciation et du phrasé³⁴ ». Elle est un objet se composant de « plusieurs types de signifiants³⁵ » constamment en relation les uns avec les autres. Généralement, la chanson est traitée selon deux catégories distinctes. Elle peut d'abord être envisagée comme un produit résultant d'une interaction entre le système linguistique, la structure musicale et l'interprétation vocale. Elle peut également être considérée comme une pratique en tant qu'ensemble de phénomènes socio-culturels englobant les produits, les intervenants, les lieux de production et les consommateurs. Pour l'analyse des paroles, de l'interprétation et de la mélodie, la chanson suscite des études structurale, sémiotique ou musicologique. Afin de bien situer la chanson à l'intérieur de son propre champ, les analyses sont d'ordre typologique ou générique. Par extension, le discours de la chanson s'inscrit dans un champ de production bien défini. Les analyses sociologiques et socio-poétiques couvrent les instances de sélections et de classifications composant cette industrie. Par ailleurs, Giroux propose quatre systèmes de rhétorique pour une analyse sémiologique de cette « poésie orale sonorisée³⁶ ». Il suggère l'étude des systèmes linguistique, musical, d'interprétation vocale et de la performance scénique³⁷. Bien

⁴⁹ Julien, « Quand la chanson », *En avant la chanson!*, Montréal : Triptyque, 1993, p. 182.

³⁴ Chamberland, *loc. cit.*, p. 43.

³⁵ Louis-Jean Calvet, « Approche sémiologique », *Études littéraires*, vol. 27, no 3, 1995, p. 17-27.

³⁶ Nous empruntons cette expression à Paul Zumthor. Voir à ce sujet *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*

³⁷ Giroux, « Sémiologie de la chanson », *En avant la chanson!*, Montréal : Triptyque, 1993, p. 17-29.

entendu, notre travail exclura l'analyse du système musical, puisqu'il ne relève pas de nos compétences. Plus précisément, notre mémoire se veut une étude de la chanson en tant que produit. Il s'intéressera aux paroles et au « maniérisme vocal » de l'auteur dans ses chansons, de même qu'à son interprétation en spectacle. Pour ce faire, nous devons combiner une analyse sémiologique à une théorie de la communication³⁸. Nous avons choisi un corpus de chansons où Desjardins n'est pas en compagnie de son groupe *Abbittibbi*. Le caractère évidemment intimiste de ses albums solo³⁹ contribue à recréer une ambiance favorable au déploiement de la parole conteuse. À propos des textes de chansons, nous référerons aux versions présentées à l'intérieur des pochettes d'albums, de même qu'à celles parues aux éditions VLB⁴⁰. Toutefois, les paroles chantées dans les albums et enregistrées à l'audio feront figures d'autorité⁴¹. Notre mémoire traitera des principaux axes de la parole conteuse dans l'œuvre de Richard Desjardins. Les deux premiers chapitres s'attarderont aux procédés d'écriture dans ses chansons, tandis que le troisième s'intéressera aux manifestations orales lors de sa performance.

Les deux premiers chapitres de notre mémoire s'inspireront des analyses de Chamberland et de Perron. Ils tenteront de relever les traces écrites de la parole conteuse dans les chansons de Desjardins. Notre premier chapitre se penchera ainsi sur ce qui participe à la construction du récit dans les textes de l'auteur. En se basant sur les travaux de Milly⁴² et de Genette⁴³, nous tenterons de savoir ce qui contribue à la création de « scénarios » chez l'interprète. Afin d'étudier son

³⁸ Julien, *Robert Charlevoix ; l'enjeu d'« Ordinaire »*, Montréal : Triptyque, 1987, 199 p.

³⁹ Richard Desjardins, *Tu m'aimes-tu*, Montréal : Les productions Fukinic et 1000 producteurs, 1990; *Les derniers humains*, Montréal : Éditions Fukinic et Justin Time Music inc, 1992 [1988]; *Richard Desjardins au Club Soda*, Montréal : Éditions Fukinic et Justin Time Records, 1993; *Boom Boom*, Montréal : Édition Foukinic, 1998 et *Kanasuta*, Montréal : Édition Foukinic, 2003.

⁴⁰ *Id.*, *Paroles de chansons*, Montréal : VLB, 1991, 118 p.

⁴¹ Les paroles de Desjardins ont parfois tendance à varier d'une interprétation à l'autre. L'auteur adapte ses textes selon l'actualité ou encore les goûts artistiques du jour. Il semble également que l'auteur travaille ses textes selon des canevas. Bien qu'il respecte des modèles établis, il laisse tout de même place à une certaine « improvisation » dans ses diverses performances.

⁴² Milly, *op. cit.*

⁴³ Gérard Genette, « Figures », *Figures*, Paris : Seuil, 1966, p. 205-221; « Voix », *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 225-267.

originalité narrative, nous considérerons les procédés de mise en scène du récit dans ses chansons. Nous explorerons l'efficacité de ce genre par la mise en place des éléments de l'intrigue. Principalement, nous examinerons à travers la narration l'agencement des tableaux spatio-temporels, de même que la présentation de la psychologie des personnages. La création de récits exhaustifs dans un genre bref semble nécessiter un cadre et une « scénarisation » infaillibles.

Le second chapitre portera sur la syntaxe de l'image dans les chansons de l'auteur. Grâce aux travaux de Milly⁴⁴, Joubert⁴⁵ et Jakobson⁴⁶, il tentera de découvrir l'agencement des images ainsi que leurs impacts dans les composantes de la narration. Par l'étude de métaphores et de relations métonymiques dans certains textes, nous parcourons la formation et le déploiement de réseaux isotopiques, ainsi que la création d'atmosphères poétiques dans l'œuvre. En relevant dans ces « scénarios » les éléments d'une écriture visuelle, nous pourrions par ailleurs identifier une construction du sens par l'image. Nous tenterons également de dégager comment ces images créent une efficacité dans le récit et dans le discours. Mises au profit de cette forme narrative, les images paraissent constituer un important procédé « écrit » de la parole conteuse et une des forces de la poésie orale.

Le dernier chapitre de notre mémoire fera quant à lui régulièrement référence aux travaux de Julien. Il se concentrera sur l'ensemble des traces orales de la parole conteuse dans l'œuvre de l'auteur. Il s'intéressera surtout au déploiement de la parole conteuse à travers l'album *Richard Desjardins au Club Soda*. À l'aide de méthodes inspirées par Julien⁴⁷, Zumthor⁴⁸ et Jakobson⁴⁹, nous pourrions d'abord

⁴⁴ Milly, *op. cit.*

⁴⁵ Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris : Armand Colin, 2003, 207 p.

⁴⁶ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

⁴⁷ Julien, « Le maniérisme vocal », *op. cit.*

⁴⁸ Zumthor, « Pour une poétique de la voix », *Poétique*, no 40, 1979, p. 514-524; « Le discours de la poésie orale », *loc. cit.* et *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*

⁴⁹ Jakobson, *op. cit.*

exposer les différentes stratégies visant à conclure un pacte narratif et à mettre sur pied un lieu propice au « racontage ». En examinant les éléments d'une relation communicationnelle, nous verrons comment Desjardins stimule et maintient l'attention de son auditeur. En soulevant les particularités de la transmission de sa parole et de son engagement, nous dégagerons ensuite les processus visant à créer un lieu favorable au déploiement de la parole conteuse. Nous nous intéresserons également à l'art verbal de la performance chez l'auteur. Le langage et la voix du chanteur correspondent en effet à des aspects cruciaux de la parole conteuse. En se concentrant sur le langage qu'il emploie lors de sa « performance », nous pourrions y repérer une esthétique plurielle. En explorant certains jeux phonétiques et sémantiques lors de l'audition et en se penchant sur son maniérisme vocal lors de son interprétation, nous parcourons les effets abondamment présents dans sa voix. En étudiant ainsi la dramatisation de son discours, nous verrons comment cette voix insuffle la vie aux textes des chansons tout en les empreignant de la parole conteuse.

CHAPITRE I

LES ARTIFICES DU RÉCIT

Dans ce chapitre, nous entreprenons de découvrir ce qui participe à la création de « scénarios » dans les chansons de Richard Desjardins. Grâce à une analyse détaillée de *Phénoménale Philomène*⁵⁰, nous pourrions dégager l'originalité des procédés de mise en scène chez l'auteur. Pour ce faire, nous explorerons les éléments composant la structure de l'intrigue dans le récit, de même que les particularités de l'instance prenant en charge ce discours. Nous serons alors en mesure de retracer les relations qu'entretient l'écriture du chanteur avec la parole conteuse. À l'aide de *Phénoménale Philomène*, nous soulèverons que cette parole se manifeste particulièrement à travers un narrateur qui emprunte les visages du conteur pour assumer un récit dont il est le seul à percevoir les secrets.

1.1 Les grandes parties de l'action

1.1.1 L'exposition

L'écoute d'une chanson est un phénomène relevant de la perception. Les paroles mises en musique sont saisies par l'auditeur lors d'un processus semblable à « l'acte de lecture » : « l'acte d'audition ». Dans une analyse de la chanson *Tu m'aimes-tu*, Chamberland s'est déjà penché sur les « mécanismes cognitifs qui

⁵⁰ Desjardins, *Richard Desjardins au Club Soda*, op. cit.

agissent lors de l'écoute d'un album⁵¹ ». Considérant à la fois l'écoute musicale et le décodage du texte, il proposait une sémiotique de lecture visant à « mettre en évidence le processus par lequel se construit le sens dans une chanson de type lyrico-narratif⁵² ». Il soulève que la brièveté de la chanson impose une concision dans les textes qui « force à supprimer les détails, les descriptions excessives, les portraits précis et les développements diégétiques pour ne garder que les faits, les gestes, les paroles qui participent à la mise en place d'une structure de sens⁵³ ». Il démontre également que la succession de ces données et leurs emplacements dans l'intrigue contribuent à créer chez l'auditeur une tension dramatique. *Phénoménale Philomène*⁵⁴ nous permettra de parcourir ces différents procédés d'écriture qui, en plus de prendre part à la formation du sens, relèvent de la parole conteuse.

Les quatorze premières strophes de cette chanson correspondent à une exposition. L'ensemble de ces vers libres inaugure le texte « en présentant les personnages (en tout ou en partie), la situation initiale et, de façon plus ou moins précise, les enjeux⁵⁵ ». Reposant principalement sur la description, cette exposition est « accompagnée d'un arrêt du déroulement temporel, et attire l'attention sur des objets, des personnes ou des situations considérés comme statiques [...] ou présentés dans leur généralité⁵⁶ ». Comparativement à la narration, la description « s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité⁵⁷ ». Ce déploiement dans l'espace permet de mettre en place les prémices d'un certain « scénario » dans *Phénoménale Philomène*. Nous apprenons ainsi que l'histoire de ce récit se déroule dans un « hôtel Central » (vers 6) vers les « huit heures et demie » (vers 16). Divers objets viennent occuper cet environnement : un « bar »

⁵¹ Chamberland, *loc. cit.*, p. 43.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁴ Voir annexe A, version figurant sur Desjardins, *Paroles de chansons*, *op. cit.*, p. 99-103.

⁵⁵ Milly, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 105-106.

⁵⁷ Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris : Seuil, 1969, p. 59.

(vers 29), une « machine à pinottes » (vers 3), une « horloge Molson » (vers 16), un « piano » (vers 5), un « stage » (vers 67). Dès la première strophe, la narration insiste sur l'ambiance surchauffée et survoltée : « Ouais ben, ça buzzait pas mal. / La barmaid buzzait. / La machine à pinottes a buzzait. / Le boss d'la place buzzait. / La piano-man buzzait. / Ça buzzait pas mal à l'hôtel Central. » (vers 1 à 6). La soirée s'annonce d'ailleurs prometteuse et riche en rebondissements : « le cash y brûle, le show va être hot, / à soir ça va brasser dans l'camp » (vers 22 et 23). L'enjeu principal est une « attraction spéciale, une vedette du tonnerre » (vers 8 et 9). Comme le laisse entendre le titre de la chanson, l'action se concentrera autour de cette personne hors de l'ordinaire qui « voit [et] lit dans les pensées » (vers 13). Prodigieuse, elle tient littéralement du « phénomène » : « Phénoménale Philomène! » (vers 14). Les différents protagonistes seront quant à eux présentés strophes par strophes, alors qu'ils font successivement leur entrée à l'hôtel : « Les victimes rentrant une par une, / ça m'donne le temps d'les présenter. » (vers 18 et 19). À la « barmaid » (vers 2), au « boss d'la place » (vers 4) et au « piano-man » (vers 5) appartenant déjà à l'univers de l'hôtel viennent s'ajouter « Tite-Ligne Gagnon pis son homme de bras » (vers 28), une « gang de guiboux » (vers 29), « Docteur Cancer et son épouse » (vers 33), de « petits couples » (vers 38), « Sophie » (vers 41), le « coq du village » (vers 45), un « rastaquouère » (vers 50), des « gardes-malades » (vers 61), un « avocat » (vers 91) et « un type jaloux » (vers 118). Les descriptions concernant ces personnages sont concises, pittoresques et relèvent du portrait :

Le portrait écrit conserve de nombreux traits communs avec le portrait dessiné ou peint. Il est souvent cadré, situé parmi des objets qui l'entourent et forment avec lui des plans successifs [...] Il est généralement construit et orienté, suggérant de grandes formes, des mouvements, des éclairages [...] Il est souvent « découpé » selon les formes plastiques traditionnelles : visage, buste, « en pied », ou prête au personnage des attitudes conventionnelles comme dans une peinture de genre [...] il ordonne les détails en vue d'un parcours énumératif [...] d'une surprise ou d'une mise en relief [...].⁵⁸

⁵⁸ Milly, *op. cit.*, p. 154.

Voici d'ailleurs quelques exemples de ces expositions colorées : « Les deux qui rentrent et pis qui sortent, / c'est pas des livreurs de pizzas; / concessionnaires d'émotions fortes; / Tite-Ligne Gagnon pis son homme de bras. » (vers 25 à 28). « Tite-Ligne » Gagnon, au sobriquet plutôt suggestif, est présenté affairé et en compagnie de son « homme de bras ». L'auditeur retient que ce ne sont pas « des livreurs de pizzas », mais bien des « concessionnaires » et, de surcroît, « d'émotions fortes ». Ironiquement, la narration laisse ainsi supposer leur type d'occupation. La strophe suivante dépeint « Assis au bar, une gang de guiboux, / des amateurs de vérité; / à soir sont pas mal marabouts, / sont pas tout seuls dans l'monde entier. » (vers 29 à 32). Ces « amateurs de vérité », plutôt anonymes, siègent au bar, en affichant un air boudeur. L'exposition parvient habilement à dessiner un trait commun de leurs personnalités, l'égoïsme. Toujours aussi cyniquement, un autre personnage est un peu plus loin introduit dans le récit : « 'Tention, 'tention, le coq du village, / une nouvelle fille à chaque soir; / y a pas la mémoire des visages : / un coq, ça monte par en arrière. » (vers 45 à 48). Le « Tention, 'tention, le coq du village » suggère un homme qui fait son entrée en se pavanant fièrement. Plutôt volage, ce protagoniste est immédiatement tourné en dérision par une évocation à sa sexualité : « y a pas la mémoire des visages : / un coq, ça monte par en arrière ».

En survolant ainsi les lieux, les objets et les personnages qui peupleront ce récit, l'auditeur a l'impression « d'embrasser du regard » cette salle. Cette exposition dévoile également une succession de portraits et de clichés révélant en un « coup d'œil » certains traits particuliers ou diverses caractéristiques psychologiques des personnages. En quelques mots seulement, l'auditeur pourra les saisir dans leur singularité. Comme l'ont soulevé certains articles, la relation au cinéma dans les chansons de Desjardins est déjà manifeste. Dans *Phénoménale Philomène*, l'auteur intègre successivement tous les éléments d'un scénario. Il y propose en effet le récit de l'action « dans ses principaux développements, avec sa division en séquences et en scènes, avec des indications sommaires de lieux, de psychologie des

personnages.⁵⁹ ». Cette exposition fournit donc les composantes nécessaires à la suite du récit, tout en laissant à l'auditeur le soin de concevoir lui-même les détails meublant l'hôtel, les traits physiques et l'allure exacte des protagonistes. Chaque auditeur est effectivement libre de construire ses propres images de « guiboux » ou de « Sophie, la fusée d'poils » (vers 41). L'exposition présente efficacement un scénario de base, un cadre minimum à la compréhension des actions et des éléments qui prendront prochainement part à l'intrigue. L'auditeur peut alors remplir à sa guise les espaces non occupés par cette esquisse de « scénarisation ». L'acte d'audition est bel et bien opérationnel, puisque chaque écoute suscite l'imagination et requiert de la part de l'auditeur une participation active au récit.

1.1.2 Le nœud

Les strophes quinze, seize et dix-sept présentent quant à elles le nœud de ce récit : « la situation entraînée par une action ou un événement qui change le cours de l'intrigue et en rend la suite problématique⁶⁰ ». À première écoute, ce qui semble entamer le spectacle et plus précisément l'action est l'arrivée, alors que « le monde se farme » (vers 67) et que « le stage allume » (vers 67), de « la Phénoménale Philomène! » (vers 71). Cette entrée ne passe guère inaperçue et en met d'ailleurs plein la vue : « La star arrive dans' boucane bleue / su d'la musique de Peter Gun, / costume gypsie, tout' c'que tu veux, / pareil comme dans l'temps d'Babylone. » (vers 73 à 76). Comme le suggère le titre de la chanson, Philomène est le moteur de l'action. À son arrivée, le spectacle et l'intrigue débutent. L'histoire peut enfin se mettre en marche.

⁵⁹ Yves Lever, *L'analyse filmique*, Québec : Les Éditions du Boréal, 1992, p. 156.

⁶⁰ Milly, *op. cit.*, p. 104.

1.1.3 L'intrigue, les épisodes et les péripéties

Les strophes dix-huit à trente-quatre inclusivement constituent l'intrigue : « l'ensemble des actes et des événements qui forment l'essentiel de l'action, en soulignant le comportement volontaire et conscient des personnages⁶¹ ». Spécifions que la plus grande part du récit dans cette chanson évolue en reproduisant presque sans changement le discours des personnages. Opérant selon le type de « discours rapporté direct », ce récit relève donc essentiellement de la *mimésis*, de l'imitation. Bien qu'il diffère de la *diégis*, de la narration, « le discours peut "raconter" sans cesser d'être discours⁶² ». Comme le souligne Genette à propos de la littérature, le seul mode que connaisse la chanson demeure le récit : « [...] le récit, équivalent verbal d'événements non-verbaux et aussi [...] d'événements verbaux [...] La représentation littéraire, la *mimésis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les "discours" : c'est le récit, et seulement le récit.⁶³ ».

C'est effectivement en grande partie à travers les discours des personnages que l'auditeur prend connaissance de l'intrigue. Toujours à première écoute, ce sont les paroles de Philomène qui déclenchent le récit et font avancer l'action. Chacune de ses révélations, en plus d'en entraîner une autre, provoquent les agissements des protagonistes. Les exemples suivants témoignent de la prédominance et de la puissance de sa parole. C'est d'abord parce qu'elle « nomme le nom de toutes les têtes, dates de naissance, N.A.S » (vers 77 et 78) qu'un « guibou désobligeant » (vers 82) la met au défi : « Philomène j'te mets au défi / de m'dire comment c'qui m'reste d'argent » (vers 83 et 84). Elle révèle ainsi que cet homme, endetté « su'l'running bill d'l'hôtel Central » (vers 86), boit la totalité de son allocation familiale. Après cette déclaration, un avocat s'objecte et menace de la poursuivre pour une « Atteinte à la réputation » (vers 93). Par analepse, elle réplique qu'un avocat lui « a d'jà fait le coup » (vers 95) et qu'il est désormais emprisonné « à

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Genette, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 66.

⁶³ *Ibid.*, p. 55.

Bordeaux » (vers 97). Dans la même ordre d'idées, Sophie s'enquiert alors de son avenir. Le « coq du village », se sentant personnellement interpellé, multiplie ses vantardises : « "Pour ton bonheur, un homme suffit, / répond le coq, chus là pour ça." » (vers 104 et 105). Philomène saisit l'occasion pour humilier ce dernier : « pour les mots doux, ça va, mais l'reste, / trois quatre 'tits coups pis y tombe su'l'dos » (vers 112 et 113). Ces révélations provocantes continuent : « Un type jaloux se vide le cœur / piqué à vif comme un cactus » (vers 118 et 119). Après avoir verbalement menacer le coq, « y tombe su'l'dos : un infarctus! » (vers 121). Ces extraits témoignent bien de l'influence des propos de Philomène sur l'action et sur les personnages. Sa parole, en plus de structurer l'intrigue et le récit, détient un pouvoir sur le destin et la vie des hommes.

Présentée de cette manière, l'intrigue est croissante. La tension ne cesse d'augmenter, puisque le discours de Philomène sème progressivement la zizanie. Les choses commencent véritablement à se bousculer alors que la confusion créée provoque divers épisodes, des « actions accessoires ou incidentes par rapport à l'action principale⁶⁴ ». Toute une série d'événements rocambolesques découleront en effet de l'arrêt cardiaque. Le « Docteur Cancer » (vers 122) se précipite sur la victime et, lorsqu'il enlève son veston, « la cocaouine tombe drett' à terre » (vers 125). Conscient de sa situation compromettante, Tite-Ligne Gagnon, définitivement vendeur de drogue, blâme Philomène. Cette dernière, par une autre déclaration percutante, lui annonce que son « partenaire y est dans police » (vers 133). Alors que l'euphorie est à son comble : « le faux pusher [...] s'tire dans l'pied » (vers 135 et 138), survient une péripétie : « un renversement de l'action, un "coup de théâtre" qui modifie la situation et change les objectifs⁶⁵ ». Au moment où le ridicule atteint un paroxysme : « Les guiboux disent : " Traite générale! / C'est la vérité qui paye la note." / Le boss d'la place mange des écales / pour faire passer les grosses pinottes. » (vers 139 à 142), le rastaquouère provoque une diversion et s'empare des bénéfices de la soirée : « Le rastaquouère, sans qu'ça paraisse, / descend dans'

⁶⁴ Milly, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁵ *Ibid.*

cave, coupe le courant, / y r'monte en haut, ramasse la caisse, / sort dans' ruelle, ben tranquillement. » (vers 143 à 146). Cette situation chaotique : « Docteur Cancer pompait dans l'noir, / les gardes-malades cherchaient l'tit sac, de cocaouine, / le monde commence à êt'su' les nerfs » (vers 147 à 149) prendra inévitablement fin lorsque Philomène déclare : « O.K.! l'entracte! » (vers 150).

Cette intrigue progressive dévoile de plus quelques informations loufoques à propos des personnages. Certaines révélations faites par Philomène constituent en elles-mêmes de petites péripéties glissées ici et là pour l'auditeur attentif. C'est ainsi que l'on apprend que Tite-Ligne Gagnon, « concessionnaires d'émotions fortes », est véritablement un *dealer*, que son garde du corps est un policier déguisé, que « Docteur Cancer » n'est qu'un drogué et un escroc, tandis que le rastaquouère n'était qu'un voleur en attente et, contrairement aux apparences, « Toute la journée y a niaisé là » (vers 57), aux aguets. Le scénario est complet, puisque aucun protagoniste, même dans les moments les plus tordus, n'est oublié. Le récit veille au contraire à les ramener aux premières loges de l'action, en créant une situation des plus pittoresque, un spectacle hors du commun. Ces déclarations accentuent l'aspect coloré et humoristique du récit, tout en divertissant l'auditeur. L'introduction de ces divers éléments ne vise qu'à maintenir la tension et l'efficacité de l'intrigue. Elles intensifient l'attente d'un dénouement, puisque cette situation semble demeurer toujours plus en suspens.

1.1.4 Le dénouement

Ce n'est qu'aux deux dernières strophes qu'apparaît enfin le dénouement de cette chanson : « la résolution du problème posé par le nœud⁶⁶ ». Comme dans les récits brefs, ce dénouement propose une chute, un revirement qui est totalement inattendu pour l'auditeur de première écoute. La suite de notre analyse montrera que

⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

certaines éléments de l'exposition et de l'intrigue sont pourtant disposés de manière à rendre possible cette chute. Cette conclusion offre donc deux surprises, dont la première ne vise qu'à préparer la venue de la seconde. Par ellipse : « Un peu plus tard dans la plaine / une limousine roule dans la nuit. » (vers 151 et 152), l'auditeur apprend d'abord que le « long voyage » (vers 107) prévu pour Sophie était de prendre le large avec Philomène. Faite à travers le discours rapporté des protagonistes : « Le ch'min va êt' long, dit Philomène, / passe-moi le'tit sac, ma belle Sophie. » (153 et 154), cette révélation se veut en quelques sortes humoristique. Sophie s'est en effet emparé du « 'tit sac, de cocaouine » (vers 148) que cherchaient avidement le docteur et les gardes-malades dans la pénombre.

La véritable chute de ce récit se révèle tout aussi cocasse que le ton donné à cette chanson. Le rastaquouère, en plus d'être un voleur, est de mèche avec Philomène. La « limousine noire » (vers 58) leur appartient et l'auditeur comprend dès cet instant qu'ils ont pris la fuite ensemble : « "J'ai ben aimé l'hôtel Central. / Coudon où c'est qu'on joue à soir?" / "« Le congrès du Parti libéral", / a répondu le rastaquouère » (vers 155 à 158). Ces personnages ne sont en fait que deux escrocs, les auteurs d'un coup monté et d'une arnaque bien planifiée. Pour un auditeur de première écoute, le rastaquouère et Philomène sont évidemment les seuls maîtres de ce récit. Bien qu'ils soient les instigateurs de ce complot, il semble pourtant qu'un autre personnage se cache derrière cette subtile organisation. Comme le veut l'expression populaire, ce spectacle est bel et bien « arrangé avec le gars des vues ». La suite de ce chapitre tentera en effet de découvrir qui est cet habile scénariste et de quelles manières il se manifeste dans le récit.

1.2 L'instance narrative

1.2.1 Un narrateur intradiégétique-homodiégétique

Lors d'une première « lecture », le narrateur semble intradiégétique-homodiégétique. Il est représenté dans le récit et « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte⁶⁷ ». Dès la première strophe de la chanson, une allusion est faite à propos d'un « piano-man » (vers 5). Tout porte à croire que le narrateur de *Phénoménale Philomène* est ce *piano-man* présent dans le récit et témoin du spectacle. Plusieurs traces d'énonciation attestent et confirment cette illusion créée à la première écoute. D'abord, le narrateur donne l'impression qu'il commente simultanément le récit. Le temps du récit est équivalent au temps de l'histoire, comme s'il assistait en temps réel au déroulement de cette soirée. Cette manifestation laisse penser qu'il voit, du point de vue d'un personnage déjà installé à l'intérieur de l'hôtel, les protagonistes entrer : « Huit et demie, horloge Molson, / y a d'l'empilade devant l'entrée. / Les victimes rentrant une par une, / ça m'donne le temps d'les présenter » (vers 16 à 19). De plus, les guillemets annonçant la première *mimésis* sont introduits sans préciser exactement qui prend en charge ce discours : « “Mesdames, Messieurs, l'hôtel Central / présente la vedette de la semaine : / Directement de Causapscal / la Phénoménale Philomène! / Une bonne main s'il vous plaît!” » (68 à 72). Pour l'auditeur, ces propos ne peuvent appartenir logiquement qu'à celui qui assistait aux préliminaires du spectacle en commentant le récit. Cette hypothèse s'explique par le fait que l'instance narratrice assume alors pleinement le rôle qui lui était réservé : présenter et animer en tant que *piano-man* ce spectacle.

Il semble donc que l'instance du discours soit le *piano-man* qui exposait avec humour les personnages du récit. Par ce point de vue, l'auditeur peut assister au déroulement de la soirée. En plus d'introduire de façon pittoresque les éléments de

⁶⁷ Genette, « Voix », *op. cit.*, p. 252.

l'histoire, le narrateur se révèle en quelque sorte parasitaire. Il envahit l'espace du récit en y insérant des commentaires de toutes sortes. On perçoit d'ailleurs entre les propos que s'échangent Philomène et l'avocat un cinglant « Cheap shot! » (vers 90). Certaines remarques viennent également qualifier narquoisement l'action des protagonistes : « Phénoménale Philomène! *Que tu t'étends longtemps!* » (vers 134) et « Docteur Cancer pompait dans l'noir, / les gardes-malades cherchaient l'tit sac, *de cocaouine* » (vers 148). Comme en témoigne cet extrait, l'instance du discours va jusqu'à s'insérer dans les paroles des personnages : « "O Philomène, demande Sophie; *la fusée d'poils*, serai-je heureuse, un jour, dit-moi?" » (102). Ces traces d'énonciation dévoilent un narrateur envahissant progressivement le récit. Elles permettent aussi de croire que la nature de l'instance narrative pourrait s'avérer tout autre.

1.2.2 Un narrateur omniscient

Il semble en effet que le narrateur soit plus que simplement présent dans l'histoire qu'il raconte. Les deux dernières strophes du récit viennent réfuter l'hypothèse d'un narrateur intradiégétique-homodiégétique qui se manifesterait à travers le personnage du *piano-man*. À moins que ce dernier ne participe au coup monté, ce qui ne peut être démontré dans le récit, comment pourrait-il savoir ce qui se déroule après le spectacle et, de surcroît, dans la limousine du rastaquouère? Comment pourrait-il transmettre à l'auditeur les paroles que s'y échangent les protagonistes? Tout porte à croire que cette prouesse relèverait d'un narrateur omniscient. Comme en témoignent certains extraits, il semble que soit plutôt ce type de narrateur qui contrôle absolument toutes les ficelles du récit. Afin de conserver la progression du suspense et de maintenir l'auditeur en haleine, il y introduit stratégiquement les divers éléments de l'intrigue. Il berne l'auditeur en lui laissant croire qu'il ignorait la teneur des révélations de Philomène. C'est d'ailleurs ainsi que l'auditeur pensera qu'elle est la seule, avec l'aide du rastaquouère bien sûr, à manipuler les protagonistes par le pouvoir de sa parole. Comme nous l'avons vu,

cette affirmation n'est pas totalement fausse, puisque le discours de Philomène est effectivement très puissant. Toutefois, ce narrateur dont nous ne connaissons pas encore l'identité est celui qui a le plus d'influence dans le récit. Dès son exposition, il maximise les effets de surprise en ne fournissant que des informations minimales. Les révélations de Philomène paraissent ainsi extraordinaires et sources des rebondissements.

Voici d'ailleurs quelques indices qui ne peuvent échapper à un auditeur plus averti : « Le boss d'la place mange des pinottes / pour faire passer les petites crampes. / Le cash y brûle, le show va êt'hot, / à soir ça va brasser dans l'camp. » (vers 20 à 23). Cet extrait comporte un double sens. Comme nous le savons, « ça va brasser », mais pas du tout comme le patron l'espérait. Croyant pouvoir profiter des bénéfices, ce sera lui qui, en bout de ligne, se fera berner. Il semble également que le narrateur connaisse le dénouement du récit lorsqu'il présente sournoisement Sophie. Effectivement, elle « s'en vient mett' son cul su'a map » (vers 44), puisqu'elle réussit à quitter l'hôtel en compagnie de Philomène et du rastaquouère. De plus, lorsqu'il dépeint le « coq du village, une nouvelle fille à chaque soir » (vers 45 et 46), il omet volontairement, pour maximiser son effet, de mentionner que quantité ne rime pas nécessairement avec qualité. Ce seront d'ailleurs les propos de Philomène qui surprendront l'auditeur : « pour les mots doux, ça va, mais l'reste, / trois quatre 'tits coups pis y tombe su'l'dos. » (vers 112 et 113).

Comme nous l'avons déjà souligné, ces revirements sont nombreux dans le récit. Ils ne sont toutefois possibles que grâce à l'emplacement judicieux d'indices sommairement fournis par l'exposition. L'information à propos d'un fait ou d'un personnage ne deviendra complète qu'au moment où Philomène révèle « la vérité » (vers 66). Mentionnons également que le narrateur insiste plus particulièrement dans son exposition sur deux personnages possédant des propriétés spectaculaires ou pour le moins suspectes. Philomène, « attraction spéciale, une vedette du tonnerre » (vers 8 et 9), peut étrangement voir et lire dans les pensées d'autrui. Prodigueuse,

elle tient ainsi du phénomène. Par une insertion à caractère encyclopédique, le narrateur en profite pour mettre en évidence le mot « rastaquouère » : « Petit dictionnaire Robert : "Rastaquouère; / étranger aux *allures voyantes*, affichant une *richesse suspecte*" » (vers 51 et 52). Dans le même ordre d'idées, l'emploi du terme « victimes » dans « Les victimes rentrant une par une » (vers 18) n'est pas innocent. S'il peut passer inaperçu ou encore inapproprié lors d'une première écoute, il se révèle exact et juste. En effet, les protagonistes ne sont pas seulement des spectateurs, mais bien des victimes trompées au profit de Philomène et du rastaquouère. Pour l'auditeur de deuxième écoute, tous ces indices ne sont que des signaux permettant la résolution de l'intrigue et, par le fait même, une chute surprenante.

1.2.3 Un narrateur en chair et en os

Il semble pourtant que le narrateur de *Phénoménale Philomène* soit un personnage beaucoup plus complexe. Comme nous venons tout juste de le voir, en plus d'être représenté et présent dans le récit, il est doté d'une omniscience incontestable. Mais comment un narrateur pourrait être un témoin omniscient dans un récit? C'est ce que nous tenterons désormais de découvrir. Plus que tout autre extrait dans la chanson, celui-ci ne peut échapper à l'analyse lors d'une deuxième écoute : « Bon ben là, j'commence à êt'ben tanné. / Place au spectacle, place à l'akchune. / C'est l'heure de la vérité, / le monde se ferme, le stage allume » (vers 64 à 67). Située entre l'exposition et le nœud du récit, cette strophe annonce l'arrivée de Philomène. Nous avons affirmé plus haut que son entrée en scène mettait en marche le récit et que sa parole était le moteur de l'action. Cette strophe permet désormais de penser que c'est l'instance même de la narration qui provoque le récit à un moment qu'elle juge opportun. Après une exposition lente et spatiale, elle devient impatiente et décide littéralement d'intervenir en enclenchant le récit. Le « Place au spectacle, place à l'akchune. » (vers 65) revêt ainsi un sens nouveau.

L'instance du discours s'affiche en train de construire « l'akchune » : elle « met en scène » un récit qui deviendra à son tour spectacle.

La chanson est effectivement un spectacle offert à l'auditeur par le biais du récit. Comme son titre l'indique, elle est bel et bien « phénoménale ». Tenant à la fois de l'étonnant et des apparences, elle est le coup monté. Solidement amené, le récit devient la scène d'une représentation complète, le lieu d'un divertissement pour l'auditeur. Les victimes de cette admirable ruse ne sont plus seulement que les protagonistes, mais également les auditeurs de la chanson. Le prestidigitateur qui dirige les artifices de cette histoire n'est nul autre que le chanteur qui assume alors pleinement son rôle de performeur. À travers la personne même de Desjardins, il prend totalement en charge le récit. À titre de conteur, il transcende le statut de l'omniscience pour devenir une instance narrative physique et incarnée. Récepteur d'une parole prenant forme et vit sous « les yeux » de l'auditeur, ce personnage complexe résulte d'un croisement entre la figure fictive et réelle du conteur.

Pour mieux comprendre *Phénoménale Philomène*, il est essentiel de la réinsérer dans son contexte initial. La narration vise certes à berner par des artifices et des illusions, mais elle ne ment pas. Si l'auditeur croit d'abord que le narrateur est le *piano-man* de l'hôtel Central, c'est bien parce que, originalement, cette chanson a été interprétée au piano par Desjardins lors d'un concert. Il est également nécessaire de noter que l'auditeur de l'album ne correspond pas tout à fait au destinataire de cette chanson enregistrée en spectacle. En effet, *Phénoménale Philomène* fut avant tout « performée » devant un auditoire par un interprète. Au moment où il la chantait, Desjardins jouait donc pleinement son rôle de *piano-man*. Il incarnait non pas celui de l'univers diégétique, mais bien un *piano-man* en chair et en os qui s'adressait à son public : « A joue de rien, a chante même pas, / a sait même pas danser. / Vous allez m'dire, qu'est-ce qu'a fait là? » (10 à 12). Dans cette situation particulière de communication, le « narrateur-Desjardins » devient paradoxalement présent dans la diégèse et absent de la diégèse. Ce

« personnage » incarnant à la fois l'alter ego du chanteur et la figure du conteur se retrouve effectivement dans les différents univers diégétiques du spectacle. Cet « *entertainer*-conteur » se manifeste explicitement sous l'appellation de « Richard » dans *M'as mett' un homme là-d'ssus* : « Je l'écoutais en m'disant : "Richard, une chance la drogue t'as sauvé la vie" » (vers 43 et 44) et dans *Le sabbatique* : « me suis dit : "Non Richard, ça fait tellement longtemps que tu ramasses tes cartes" » (hors texte)⁶⁸. Cette coïncidence entre le chanteur et le narrateur s'insinue également plus subtilement dans *Kooloo Kooloo* : « j'cré ben que j'vas aller y montrer les accords » (vers 8) et dans *Les métronomes de l'espoir* : « Alors laissez-moi y aller de ma suggestion, j'ai parti un parti politique privé, pour aller plus vite. » (hors texte). Dans cette interprétation près de celle donnée par un conteur contemporain, la réalité et la fiction se chevauchent pour créer une situation d'écoute peu commune dans la chanson. Bien entendu, la présence physique qui prend en charge le récit en spectacle se dissout lors de l'écoute de l'enregistrement pour ne laisser place qu'à une voix. Même altéré, l'effet qui en résulte dévoile pourtant une particularité de la parole conteuse. Tout en donnant cette texture si singulière aux chansons de Desjardins, cette relation d'intimité et de proximité surprend l'auditeur peu familier à ce genre d'écoute sur un disque compact.

Phénoménale Philomène est en fait un excellent exemple des divers procédés que l'auteur met en œuvre dans ses récits pour captiver l'auditeur et le maintenir en haleine. Plusieurs chansons de Richard Desjardins s'inscrivent par exemple dans une dynamique semblable. 16.03.48⁶⁹, *Tu m'aimes-tu*, *Le bon gars, ...et j'ai couché dans mon char*⁷⁰, *Un beau grand slow*, *La porte du ciel*⁷¹, *Les veuves et Buck*⁷² sont toutes des chansons qui proposent un même type de récit, une construction solide et un dénouement plus ou moins inattendu. *Phénoménale*

⁶⁸ Nous emploierons « hors texte » lorsque les paroles ne sont pas dans les textes écrits mais seulement dans l'album *Richard Desjardins au Club Soda*.

⁶⁹ Desjardins, *Les derniers humains*, op. cit.

⁷⁰ Ces trois chansons figurent sur *Id.*, *Tu m'aimes-tu*, op. cit.

⁷¹ Ces deux chansons figurent sur *Id.*, *Richard Desjardins au Club Soda*, op.cit.

⁷² Ces deux chansons figurent sur *Id.*, *Kanasuta*, op.cit.

Philomène est pourtant unique, puisqu'elle est une des rares chansons de l'auteur à souligner avec autant de subtilité l'ambiguïté d'un narrateur qui, à travers la figure du chanteur, prend en charge un récit et agit à titre de « performeur ». La parole conteuse se manifeste donc à travers un narrateur qui emprunte les multiples visages du conteur pour assumer astucieusement un récit dont il est le seul à percevoir les secrets. Par l'intermédiaire de sa parole, l'auditeur pourra lui aussi entrevoir cet univers pittoresque et riche en rebondissements. En tant que système de signifiante, *Phénoménale Philomène* propose également une structure où la « scénarisation » occupe une place particulièrement importante. Les grandes parties de l'action forment un ensemble de tableaux spatio-temporels où les éléments constituant l'intrigue sont judicieusement mis en place, tout en fournissant des indices précieux pour entretenir le suspense et l'attention de l'auditeur. Dans cette chanson sans refrain, une mise en scène et un cadre efficaces sont déployés pour convenir adéquatement à l'univers narratif d'un récit bref. Grâce à d'habiles artifices, l'auditeur se laisse transporter et surprendre. Sa participation est suscitée par la succession de portraits et d'images laissant libre cours à sa fantaisie et à son imagination. Nous tenterons justement de voir dans le prochain chapitre la place qu'occupe l'image dans la création de ces différents scénarios. Des images d'une grande poésie viennent en effet s'incruster dans l'univers des chansons de Richard Desjardins. La formation et le déploiement des images dans son œuvre soulève par le fait même une autre particularité de son écriture et de ses relations avec la parole conteuse.

CHAPITRE II

LA SYNTAXE DE L'IMAGE

Dans ce chapitre, nous chercherons à définir la nature de l'image dans l'œuvre de Richard Desjardins. Pour ce faire, nous dégagerons d'abord comment s'incrudent les images dans les textes de chanson. À l'aide de *Tu m'aimes-tu*⁷³, nous examinerons l'établissement et la formation de réseaux isotopiques. Il sera également question du déploiement de ces correspondances à travers la récurrence de certains thèmes dans l'œuvre. Nous retracerons ensuite les éléments participant à une construction du sens par l'image chez l'auteur. Grâce au texte de *On m'a oublié*⁷⁴, il sera possible de soulever la mise en place d'une écriture visuelle, de même que le caractère inusité et la violence des images dans ses chansons. Nous tenterons finalement de déterminer l'efficacité et la portée de l'image dans l'œuvre de Desjardins. En analysant exhaustivement *Nataq*⁷⁵, nous pourrions préciser l'efficacité de la fonction poétique dans un discours. Il semble en effet que la magnificence du discours créée par l'image soit une des principales caractéristiques de la « scénarisation » dans les textes de l'auteur. En plus de cerner l'originalité et la puissance de ses images, nous soulignerons grâce à cette étude d'autres aspects des relations qu'entretient son écriture avec la parole conteuse.

⁷³ Desjardins, *Tu m'aimes-tu*, op. cit.

⁷⁴ Id., *Les derniers humains*, op. cit.

⁷⁵ Id., *Tu m'aimes-tu*, op. cit.

2.1 La création d'atmosphères poétiques

2.1.1 La formation de réseaux isotopiques

Des images d'une beauté surprenante foisonnent dans plusieurs textes de l'auteur. L'image occupe une place prédominante dans son œuvre, puisqu'elle se déploie en créant de magnifiques univers et atmosphères poétiques. Comme nous l'avons vu avec *Phénoménale Philomène*, certaines de ses chansons présentent des récits rigoureusement organisés. Nous devons pourtant porter notre analyse au-delà des principales structures de l'intrigue et de la narration dans ses textes poétiques. Pour bien comprendre cet autre aspect de la « scénarisation » chez Desjardins, il est en effet nécessaire d'entreprendre une analyse à caractère poétique. De plus, il semble que dans les textes où domine la poésie une structure parallèle vienne se juxtaposer à la syntaxe discursive : « À cette syntaxe grammatico-discursive se superpose un autre mode de construction du texte, qu'on peut appeler syntaxe des images.⁷⁶ ». D'ordre esthétique, la syntaxe des images correspond à une logique propre au langage poétique. Elle se manifeste essentiellement dans un texte à travers la succession de tropes :

La syntaxe des images est donc la façon dont elles s'ordonnent en séries isotopiques grâce aux métaphores, métonymies et synecdoques. La syntaxe grammaticale et discursive, qui s'occupe de construire des phrases et des argumentations, interfère certes avec elle, mais est d'un autre ordre.⁷⁷

Nous entendons évidemment par « images » « des mises en relation de mots ou de représentations⁷⁸ ». Plus précisément, ces « mises en relation » opèrent entre deux réalités : le terme « image » « désigne en général des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes, l'une –*thème*, comparé, imagé– qui désigne proprement ce dont il s'agit, l'autre –*phore*, *comparant*, *imageant*– mettant à

⁷⁶ Milly, *op. cit.*, p. 282.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁷⁸ Joubert, *La poésie*, *op. cit.*, p. 58.

profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première.⁷⁹ ». Comme dans la majorité des textes poétiques, la syntaxe des images s'organise chez l'auteur en de nombreux réseaux de correspondances. En effet, les isotopies représentent une « récurrence de sèmes ou de groupes de sèmes le long de la chaîne du discours. À mesure qu'on avance dans la lecture du texte, de nouvelles isotopies apparaissent et entrent en combinaison avec les précédentes, avec lesquelles elles forment des réseaux.⁸⁰ ».

En d'autres mots, le terme « isotopie » désigne un ensemble de « signifiés beaucoup plus large qu'un champ sémantique, puisqu'il rassemble toutes les unités qui, dans un texte, renvoient, par dénotation, connotation ou analogie, à un certain domaine de réalité, à une certaine "totalité de signification"⁸¹ ». Dans *Aspect de la chanson poétique*⁸², Poupart a d'ailleurs suggéré une étude des isotopies dans la chanson afin de mieux comprendre comment s'établissent et se forment en plusieurs réseaux sémantiques les relations au sens. Exploiter les mécanismes qui sous-tendent ces opérations permet d'établir une perception globale des valeurs poétiques dans le texte de chanson. Dans le même ordre d'idées, Chamberland a déjà repéré dès les premiers vers de la chanson *Tu m'aimes-tu* la présence d'une isotopie maritime et esthétique-corporelle : « le narrateur décrit le corps d'une personne en multipliant les métaphores relatives au désert, à la tempête et à l'oasis comme si elle était un paysage.⁸³ ». Mieux qu'aucune autre, cette chanson permet en effet de saisir la formation de réseaux qui s'étendent et prolifèrent dans la totalité de son œuvre. La compréhension de l'image dans la création d'atmosphères poétiques est le point de départ qui permettra d'envisager progressivement une particularité de ses relations avec la parole conteuse.

⁷⁹ Aquien, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁰ Milly, *op. cit.*, p. 273.

⁸¹ Aquien, *op. cit.*, p. 161.

⁸² René Poupart, *Aspect de la chanson poétique*, Paris : Didier Érudition, 1988, 147 p.

⁸³ Chamberland, *loc. cit.*, p. 44.

Les premiers vers de cette chanson⁸⁴ attribuent aux corps des deux principaux protagonistes des propriétés esthétiques originales. Comme en témoignent les deux premières strophes, des comparants s'apparentant à la fois aux thèmes de la mer et du désert sont employés pour définir les corps des amants. Le corps féminin est effectivement mis en relation avec ces divers éléments : « Ton dos parfait comme un *désert* / Quand la tempête a passé sur nos corps / Un *grain* d'beauté où j'm'en vas *boire* / Moi j'reste là les yeux ouverts / Sur un mystère pendant que toi tu dors / Comme un *trésor au fond de la mer* » (vers 1 à 6). Le corps de l'amant fait également l'objet de cette rêverie poétique, puisqu'il est mis en rapport avec des éléments aquatique et désertique : « J'suis comme un *scaphandre* / Au *milieu du désert* / Qui voudrait comprendre / Avant d'*manquer d'air* » (vers 7 à 10). Ces différentes comparaisons dans la chanson deviennent des figures de style, puisqu'elles mettent en scène des réalités diamétralement opposées : « une comparaison qui fait intervenir une représentation mentale étrangère à l'élément comparé [...] est bien une figure⁸⁵ ». En plus de mettre en relation la mer et le désert, le corps devient en quelque sorte un espace « géographique » qui revêt simultanément des caractéristiques appartenant à ces deux réalités. Résultant d'une hallucination visuelle typiquement impressionniste, ces rapprochements laisseront périodiquement des traces dans le texte de la chanson. En effet, les relations de proximité et de contiguïté rendues possibles entre la mer et le désert se propageront dans le texte en multipliant les éléments relevant de ces deux champs sémantiques.

C'est d'ailleurs cette propagation de comparants appartenant aux mêmes catégories sémantiques qui créent les isotopies dans le texte de chanson. Après ces premières comparaisons, toute une série de termes se reportant à la mer et au désert apparaît en effet dans *Tu m'aimes-tu*. Cette multiplication sémantique dans le texte engendre la création d'isotopies aquatique et terrestre pour traiter des thèmes amoureux. Le texte donne ainsi une forme et un espace à des notions plutôt abstraites relevant du domaine amoureux. Pour évoquer les ébats sexuels qui

⁸⁴ Voir appendice B. Texte provenant de Desjardins, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 9-11.

⁸⁵ Aquien, op. cit., p. 85.

viennent tout juste de prendre fin, on fait par exemple allusion à la « tempête » : « Ton dos parfait comme un désert / Quand la tempête a passé sur nos corps » (vers 1 et 2). Ce signifiant peut effectivement référer à la fois à une tempête en mer et à une tempête de sable. La narration emploie le terme « mirages » pour exprimer l'état vaporeux qui suit habituellement ces premières relations sexuelles et amoureuses. L'apparition d'une employée de l'hôtel ramène en effet le narrateur à la réalité : « Y est midi moins quart / Et la femme de ménage / Est dans l'corridor / Pour briser les mirages » (vers 11 à 14). Les mirages résultent bel et bien d'hallucinations visuelles qui peuvent se manifester en mer et plus communément dans le désert. Le texte fait également écho aux « naufrages » pour souligner l'échec du narrateur dans ses tentatives à résoudre l'énigme de cette relation naissante : « Y est midi moins cinq / Et la femme de ménage / Est là pis a fait rien qu' / Compter les naufrages » (vers 29 à 32). Bien que le terme « naufrage » ne réfère ici qu'à la mer, l'ensemble de ces métaphores multiplie à l'aide d'isotopies maritime et terrestre des atmosphères poétiques dans le texte de chanson. Par contiguïté, le corps de l'amante devient ainsi un paquebot et celui de son amant l'océan même : « T'es tell'ment tell'ment tell'ment belle / Un paquebot géant / Dans 'chambre à coucher / Je suis l'océan / Qui veut toucher ton pied » (vers 33 à 37). Après ces comparaisons corporelles et « spatialisantes » des deux premières strophes, l'apparition de ces nombreuses métaphores dans le texte exprime bien l'idée du transport de sens implicite à la « métaphore » :

La métaphore revient donc à un raisonnement par analogie dont on a abrégé la forme en passant sous silence, pour ce qu'ils ont d'implicite : les sèmes communs aux deux pôles de l'image, et qui permettent que métaphore il y ait [et] l'outil même de l'analogie, qui est en revanche exprimé dans la comparaison. C'est d'ailleurs sur cet aspect là que Quintilien fonde sa définition de la métaphore : une comparaison sans outil comparant.⁸⁶

On évoque en effet régulièrement à propos de la métaphore une analogie faite dans l'esprit et dont le secret n'appartient qu'à l'auteur. Cette chanson fournit

⁸⁶ *Ibid.*, p. 178.

pourtant la clé de ces métaphores, puisqu'elle expose clairement dans quelques comparaisons la nature des outils comparants. Cette chanson expose donc le fonctionnement et la formation des réseaux isotopiques dans son discours. Par l'évolution dans le texte de la comparaison à la métaphore, ces isotopies relèvent d'une esthétique visant à donner au corps une forme et un espace géographique. Ces isotopies « spatialisantes » traversent ensuite la chanson pour se propager dans toutes les sphères du domaine amoureux. De nature aquatique et terrestre, elles deviennent effectivement les éléments d'une rêverie poétique visant à définir le désir, l'amour, la relation sexuelle et la jouissance. La chanson devient ainsi un lieu où l'image, par le biais de comparaisons et de métaphores, empreint le texte de différentes atmosphères poétiques. Ces images que nous pourrions qualifier d'ornementales alimentent l'œuvre de l'auteur en se déployant dans plusieurs textes de chansons.

2.1.2 Le déploiement des réseaux isotopiques

Ces isotopies aquatique et terrestre concernant les sujets amoureux se déploient et s'étendent en effet dans l'œuvre de l'auteur en créant de véritables réseaux. Grâce à une série de métaphores et de comparaisons, un espace géographique est ainsi donné aux corps et aux organes sexuels des amants, à leur désir, à leur relation sexuelle et à leur jouissance. Cet érotisme esthétique se développe plus particulièrement dans les chansons d'amour de l'auteur. Ces isotopies sont surtout présentes dans *Lucky Lucky*, *Dans ses yeux*, *Jenny*, *Lomer*, *Boom Boom*, *Söreen*, *Señorita* et *L'effet Lisa*. Cette prolifération relève essentiellement de l'œuvre et du texte poétiques :

Il y a donc à la fois condensation par l'efficacité de ces réseaux et de ces correspondances, et foisonnement par le jeu des associations ainsi ouvertes. Le foisonnement est en quelque sorte induit par la nature même du

langage poétique, qui agit sur les éléments linguistiques comme un véritable levain, faisant croître et se multiplier les réseaux de références.⁸⁷

Dans ces chansons, la morphologie des amants est généralement poétisée en fonction d'éléments appartenant à des isotopies terrestre et aquatique. Dans *Lucky Lucky*⁸⁸ par exemple, des éléments sémantiques comme le « sable » et le « brasier » préparent la venue d'un corps masculin et « maritime » : « Étends le sable / Allume le brasier / Comme une vague trop grosse / Je m'en viens me briser » (vers 1 à 4). Ces « vagues » qui se « brisent » donnent forme à un corps « bateau » qui accoste au corps de son amante devenu métaphoriquement le « Brésil » : « Lucky ! lucky ! / D'en arriver là / comme un bateau / Qui arrive au Brésil » (vers 12 à 15). Dans l'espace textuel de cette chanson, tout comme dans l'espace réel, les domaines aquatique et terrestre occupent un rapport de voisinage et de contiguïté. Cette proximité se reflète à travers les corps des amants lors de la relation sexuelle. Dans *Jenny*⁸⁹, le corps féminin est d'ailleurs illustré par une métaphore relative à la plage, élément frontière entre la terre et la mer : « Nos seules vacances c'était quand on allait s'coucher, / mais laisse-moi t'dire, ta peau c'est mieux qu'une plage. » (vers 14 et 15). Le sentiment de bien-être éprouvé par le narrateur au contact du corps de l'être aimé reprend la même idée du bonheur exprimé dans *Lucky Lucky*. Les corps des amants dans *L'effet Lisa*⁹⁰ possèdent également ces propriétés esthétiques et poétiques. Une métaphore aquatique vient qualifier les yeux de Lisa : « C'pas des yeux, c'est des lacs » (vers 15), tandis que la terre et le soleil deviennent des verbes qui définissent le corps des amoureux : « Je me terre / et toi tu soleilles » (vers 17 et 18).

Une esthétique des organes sexuels féminin et masculin se construit d'ailleurs dans les textes de l'auteur par l'emploi des mêmes chaînes isotopiques. Le

⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁸ Desjardins, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 45.

⁸⁹ *Id.*, *Kanasuta*, op. cit.

⁹⁰ *Id.*, *Boom Boom*, op. cit.

corps et l'organe sexuel de l'amant se voient par exemple dotés dans la chanson *Dans ses yeux*⁹¹ de propriétés maritime et terrestre : « Sa main qui *nage* sous mon chandail / et puis qui descend vers le *sud* / près de mon *palmier* aïe ! aïe ! aïe ! » (vers 23 à 25). *Boom Boom*⁹² propose par comparaison et métaphore une spatialisation tout aussi aquatique du corps de la femme aimée : « Elle me tendit ses petit seins / beaux comme des *bouées* : / "Bienv'nue dans ma *baie*." » (vers 30 à 32). *Lomer*⁹³ offre également une métaphore géographique du vagin, puisque cet « espace » rêvé devient littéralement une « caverne » : « Et vinrent les amoureuses lisses, / fortes fillettes offrant tétins / et vint la nuit que je me glisse / dans leurs cavernes de satin. » (vers 25 à 28). Dans le même ordre d'idées, l'organe sexuel féminin devient dans *Söreen*⁹⁴ un objet qui possède, en plus d'une texture, une saveur : « Qui jouit du privilège / une fois la nuit venue, / qui mange ta *pêche*, / qui boit son *jus*? » (vers 50 à 53). Dans cette chanson, les organes mâle et femelle deviennent respectivement par métaphore un « *cierge* » et une « *porte* » : « Qui allumera son *cierge* / à la *porte* de ta *peau*? / Qui *flambera* la *vierge*? » (vers 23 à 25). Comme nous venons de le voir, en plus de donner un espace et une forme géographique, cette esthétique offre des qualités matérielles au corps sexué.

Dans l'œuvre de l'auteur, le désir des amants s'insère lui aussi dans cette prolifération isotopique. *Señorita*⁹⁵ est d'ailleurs une chanson qui expose subtilement cette transposition poétique du désir amoureux. Quelques indices laissent d'abord penser qu'une aventure sexuelle s'est déjà produite entre le narrateur et cette *Señorita* : « Est-ce l'unique fois que vous et moi ... » (vers 6) et « je vois cette chambre / où nous brûlerons nos ombres. » (vers 31 et 32). Dans ses fantasmes, tout porte à croire qu'il désire sexuellement cette femme : « Ô laissez-moi, ô laissez-moi, ô laissez-moi rêver » (vers 13). Par l'emploi des termes « *brume* » et « *pluie* »,

⁹¹ *Id.*, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 14-15.

⁹² *Id.*, *Boom Boom*, op. cit.

⁹³ *Id.*, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 39-43.

⁹⁴ *Id.*, *Boom Boom*, op. cit.

⁹⁵ *Ibid.*

le désir revêt alors un caractère liquide, humide : « Est-ce mon plaisir soudain / ou votre parfum, / comme une brume du désir ... comment dire? / Comme une forêt après la pluie. » (vers 14 à 17). Le « parfum » et la « forêt » s'apparentent également de façon implicite aux organes sexuels féminins. Cette humidité érotique devient définitivement aquatique alors que l'attente et le désir de la personne aimée sont comparés à une soif irritante : « J'ai soif! » (vers 36). Toute une série de termes relatifs à l'eau parcourent l'avant dernière strophe de cette chanson pour préparer cette soif ultime : « Seriez-vous de celles / qui vont *boire* aux *fontaines* / alors que j'attends la lumière / comme l'*eau* dans le fond ... d'un *puits* » (vers 25 à 28). Ces isotopies fournissent donc forme et matière à des notions amoureuses aussi abstraites que le désir.

Dans le même ordre d'idées, la relation sexuelle et la jouissance sont dépeintes par ces isotopies « spatialisantes ». Nous avons vu plus haut que *Dans ses yeux*⁹⁶ offrait une « géographisation » du corps masculin avec les vers « Sa main qui nage sous mon chandail / et puis qui descend vers le sud / près de mon palmier aïe ! aïe ! aïe ! » (vers 23 à 26). En introduisant d'autres éléments terrestres : « terre », « douanes », « San Diego », célestes : « outardes » et aquatiques : « capitaine » et « Rio Grande », cette chanson simule dans la strophe suivante l'étourdissement des sens lors de la relation sexuelle : « La terre, la terre, mon capitain! / L'outarde au dessus des douanes, / le Rio Grande dans le dos, / à moi, à moi, San Diego! » (vers 27 à 30). Ces vers reprennent la thématique déjà établie dans *Lucky Lucky* par les vers suivants : « Lucky ! lucky! / D'en arriver là / comme un bateau / Qui arrive au Brésil » (vers 12 à 15). Le narrateur dépeint en effet la rencontre sexuelle par la métaphore d'un corps masculin en train d'accoster au corps de son amante. Il semble donc que ce « à moi, à moi » fasse allusion à une dissolution du corps et de l'âme ressentie lors de la jouissance masculine. Dans *L'effet Lisa*⁹⁷, des isotopies aquatique et céleste semblables poétisent d'ailleurs la relation sexuelle et la jouissance des amants : « Où ont-ils mis le *port* ? / Ma *rivière*,

⁹⁶ *Id.*, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 14-15.

⁹⁷ *Id.*, *Boom Boom*, op. cit.

elle déborde. / Niagara. / Que c'est doux / l'endos d'un nuage. / J'mouille pour le vrai. / L'effet que tu me fais. » (vers 34 à 40). La grandeur et la puissance de phénomènes naturels semblent par le fait même favorables aux élans de passion des amants au moment de s'unir et de s'aimer. En plus de chanter les beautés de l'amour par la succession de ces isotopies, l'auteur veille à ce que l'auditeur soit plongé dans des atmosphères et des décors poétiques précis et enivrants.

Comme nous venons de le voir, la formation d'isotopies aquatique, terrestre ou encore céleste et leur déploiement visent à spatialiser les thèmes amoureux. Cette prolifération témoigne d'une esthétique érotisante qui opère surtout dans les chansons d'amour de l'auteur. L'étude de ces réseaux permet de dégager un premier aspect de la syntaxe des images chez Desjardins : la création et le développement d'atmosphères poétiques. En plus d'assumer une fonction essentiellement ornementale, nous verrons que l'image s'avère également constitutive du sens dans un texte poétique. Cette particularité impliquant l'auditeur nous mènera vers une des singularités de la parole conteuse. En plus de créer un lieu propice au déploiement de cette parole, l'image tend à solliciter une participation active de la part de l'auditeur.

2.2 La construction du sens par l'image

2.2.1 La mise en place d'une écriture visuelle

Chez Richard Desjardins, de nombreuses chansons tel *Dans ses yeux*, *Le cœur est un oiseau*⁹⁸, *Signe distinctif*, *Va t'en pas*⁹⁹, *L'étoile du nord*, *L'effet Lisa*, *La maison est ouverte*¹⁰⁰ et *Un trou perdu*¹⁰¹ sont construites par un amalgame

⁹⁸ Ces trois chansons figurent sur *Id.*, *Les derniers humains*, op. cit.

⁹⁹ Ces deux chansons figurent sur *Id.*, *Tu m'aimes-tu*, op. cit.

¹⁰⁰ Ces deux chansons figurent sur *Id.*, *Boom Boom*, op. cit.

¹⁰¹ Cette chanson figure sur *Id.*, *Kanasuta*, op. cit.

d'images successives très denses et photographiques. L'écriture de ces textes est particulière, puisqu'elle crée une fragmentation du discours et un éclatement de l'univers narratif. Plutôt que de suggérer un récit traditionnel, ces chansons proposent une sorte de rêverie poétique où le sens ne peut jaillir qu'une fois les images saisies par l'auditeur. Une analyse exhaustive de *On m'a oublié*¹⁰² permettra de dégager les caractéristiques de cette écriture essentiellement visuelle chez l'auteur. Pour bien mener à terme cette étude, nous croiserons, comme le suggérait Perron¹⁰³, les éléments d'une analyse narrative à ceux d'une analyse poétique. Grâce à cette approche, nous pourrions définir la construction peu commune de ce texte ainsi que la place qu'occupe l'image dans le processus de création du sens. Cette prédominance de l'image nécessaire à la compréhension du sens chez l'auditeur nous conduira à une des particularités de la parole conteuse.

La structure versifiée de *On m'a oublié* correspond d'abord à la forme d'un texte poétique. Cette chanson se constitue en effet de dix strophes composées de quatre vers de six pieds chacun. Chaque strophe, sauf la dernière, forme deux phrases, ce qui donne ainsi naissance à deux alexandrins par quatrain. Possédant dix-huit alexandrins au total, cette chanson est structurée de manière à être très rythmée lors de sa performance. Précisons que l'élision de certains « e » en fin de mots permet de formuler oralement ces alexandrins. Par exemple, l'interprète ne respecte pas la règle des « e » muets en versification française lorsqu'il prononce dans l'extrait suivant « mêm' » et « Androïd' », plutôt que « même » et « Androïde » : « La gogo obligée, / même quand la place est vide. / Androïde naufragé, / au pied de l'an deux mille. » (vers 36 à 39). De plus, « On m'a oublié » revient quatre fois dans ce texte de chanson. À intervalles réguliers, il apparaît entre les strophes deux et trois, quatre et cinq, sept et huit et il se manifeste après la dixième strophe. La récurrence de ce vers dans le texte permet de le qualifier d'antépiphore : « C'est un refrain que l'on retrouve surtout en poésie et dans les chants. C'est la répétition d'une même formule ou d'un même vers au début ou à la fin d'une même

¹⁰² Voir appendice C. Texte provenant de *Id.*, *Paroles de chansons*, *op. cit.*, p. 97-98.

¹⁰³ Voir à ce sujet Perron, *loc. cit.*

strophe.¹⁰⁴ ». Ce refrain, qui est également le titre de la chanson, incarne l'idée principale et le message du texte.

Effectivement, tous les alexandrins reprennent simultanément et de façon singulière cette idée par une image très dense. Par la succession d'images brèves mais concises, chaque phrase du texte illustre le thème principal de la chanson : « On m'a oublié ». Avec une efficacité surprenante, chaque énoncé met en contexte un personnage, un objet, une chose ou un animal saisi dans une action, une circonstance ou encore une posture et ce, afin de le cadrer dans un décor temporel et/ou spatial. Voici d'ailleurs quelques extraits qui témoignent de cette densité dans la chanson : « Une femme abandonnée / à l'orée du climax. / La chanson terminée, / on remballa le saxe. » (vers 5 à 8), « Le client dans le club / inversant son destin. / Les passagers du tube / à cinq heures du matin. » (vers 14 à 17) et « Le patron du réel / qui switche à Pepsi. / Le kid dans la ruelle / entre les mains d'un psy. » (vers 23 à 26). Chaque alexandrin dresse ainsi un portrait qui relève en quelques sortes de l'hypotypose : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.¹⁰⁵ ». Plutôt que de raconter un récit où divers personnages pourraient vivre le drame de « On m'a oublié », le texte expose une succession d'images très vives reflétant cette réalité.

Dans le chapitre précédent, nous évoquions la présence de scénarios dans les textes de l'auteur. L'image occupe une place si importante dans la structure de *On m'a oublié* qu'il est en effet aisé de faire allusion à un « cinéma pour aveugles¹⁰⁶ ». De plus, chaque alexandrin correspond dans cette chanson à une proposition de scénario. Ces multiples propositions sont sommaires, puisqu'elles ne fournissent pas de caractéristiques inutiles ou de détails superflus. Par exemple,

¹⁰⁴ Ricalens-Pourchot, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁵ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977, p. 390.

¹⁰⁶ Emmanuelle Beaulieu, « Le trésor de la langue », *Chansons*, vol. 19, no 5, 1996, p. 19.

aucun trait physique précis n'est mentionné à propos de cette « femme abandonnée » (vers 5), de ce « patron du réel » (vers 23) ou encore de ce « kid dans la ruelle » (vers 25). Dans le même ordre d'idées, aucun lieu ni temps détaillé n'est signalé dans la chanson. L'auditeur peut seulement comprendre que des travailleurs attendant le métro à « cinq heures du matin » (vers 17), sans pour autant savoir exactement dans quel métro et dans quelle ville a été figé cette action. Étant donné que ces subtilités ne sont pas indispensables au sens de la chanson, elles sont laissées aux soins de l'auditeur. Seuls sont fournis les éléments nécessaires à l'élaboration de scénarios de base. Dans ce texte, il y a donc simultanément la possibilité de plusieurs récits. Chaque phrase présente en effet le minimum nécessaire à une proposition de scénario. La chanson pourrait très bien traiter uniquement de cette « femme abandonnée », de ce « patron du réel » ou de ce « kid dans la ruelle ». Ces esquisses de scénarios sont pourtant laissées en suspens, puisque l'auditeur achève les portraits lorsqu'il saisit le sens et la réalité du refrain « On m'a oublié ». Lors d'une première écoute, l'auditeur devra apprendre à déchiffrer un à un ces blocs d'images afin d'en percevoir le sens et l'esprit véhiculés.

Contrairement à *Phénoménale Philomène*, *On m'a oublié* ne possède pas une structure de récit conventionnelle. Cette chanson ne comporte en effet aucun suspense, intrigue ou dénouement. Le temps de l'histoire et de l'action est presque nul, voir même circulaire. Le texte ne progresse pas de façon linéaire. Il est un amalgame d'images qui se succèdent en reproduisant l'idée de « On m'a oublié ». Ce récit est en quelques sortes itératif, puisqu'il expose en une seule fois un concept qui s'est produit, dans des temps et des lieux différents, plusieurs fois. Cette chanson ne raconte pas un récit, elle illustre une réalité poétique. De plus, cette chanson ne laisse entrevoir aucune trace témoignant d'une prise en charge de son énonciation. Aucun narrateur ne s'affiche en train de manipuler et de contrôler le texte. Près du narrateur « zéro », l'écriture de *On m'a oublié* fait plutôt référence à une lentille d'appareil photo ou de caméra. Cette focalisation se présente en tant que témoin privilégié qui restitue à l'auditeur la particularité de ces scènes et de ces images.

L'écriture de *On m'a oublié* est en quelque sorte photographique, puisqu'il s'agit d'une succession de clichés et de portraits pris sur le vif. Il semble pourtant que ce soit les notions de « plan » et de « prise de vue » qui conviennent le mieux au texte de *On m'a oublié*. Présentés de façon similaire à l'hypotypose, ces portraits exposent en effet une série de plans cinématographiques. Tous les énoncés de cette chanson peuvent être saisis en un seul « plan », soit « en une seule prise de vue¹⁰⁷ ». Au cinéma, plusieurs types de plans se suivent et s'enchaînent dans un film. Nous ne retiendrons toutefois que les plans qui correspondent aux « cadres » de cette chanson. La plupart des portraits de ce texte présentent des plans moyens, puisqu'ils montrent « un ou plusieurs personnages en entier, des pieds à la tête, et bien situés dans le décor¹⁰⁸ ». Les vers qui suivent illustrent bien cette exposition des sujets dans un décor : « Un perroquet fané / dans l'back-store du pet-shop. / Les amoureux cernés / dans un champs de gyprock. / Le client dans le club / inversant son destin. / Les passagers du tube / à cinq heure du matin. » (vers 10 à 17). Il semble également que l'écriture de cette chanson défile comme un « montage » : « Techniquement, c'est l'opération qui consiste à assembler et à coller ensemble les différents plans. Esthétiquement, c'est l'assemblage des plans selon le choix du rythme et du sens que l'on veut donner au film.¹⁰⁹ ». *On m'a oublié* est effectivement construite par une succession de plans qui reprennent tous de façon très différentes une idée commune et ce, de manière à former un amalgame évocateur et signifiant.

Par son évocation au cinéma, cette écriture visuelle dans la chanson fait écho au phénomène du renouveau du conte. On emploie d'ailleurs à l'occasion le langage cinématographique pour définir l'art de conter. Cet extrait tiré d'une expérience de conteuse réfère au « cinéma pour aveugle » présent dans *On m'a oublié* :

¹⁰⁷ Lever, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 154.

Il me fallait donc construire un pont entre la narration de récits traditionnels et le présent de ces adolescents nourris de films. Ce pont, c'est le langage cinématographique, qui leur est familier. [...] Je suis partie de ma propre expérience car je déroule mon conte comme un scénario ..., pour essayer de leur faire sentir à quel point c'est de l'image que naît le conte, c'est de l'image que naît la parole du conte. Dérouler son récit comme un film leur a permis de mieux rassembler les divers éléments de la narration, d'installer le temps et l'espace nécessaires au conteur. [...] Notre devise était : bien voir pour bien dire, bien dire pour mieux donner à voir.¹¹⁰

Comme l'évoquait Gaulin, la chanson est bien un genre bref qui, par le pouvoir des mots, donne à voir : « Toute chanson participe encore au théâtre ou de la mise en scène. Elle est faite pour être "vue" et ainsi, écoutée plutôt qu'entendu seulement.¹¹¹ ». *On m'a oublié* propose de plus des images puissantes qui se déploient à la manière des conteurs contemporains : « par la magie du verbe, le conteur déplace l'image de son cadre de référence habituel [...] et amène ses auditeurs à construire et à explorer leur propre banque d'images¹¹² ». Cette imagination laissée à l'auditeur et sa participation à la formation du sens dans la chanson relèvent également de la parole conteuse : « Le conteur est un montreur d'images libres et uniques que chaque auditeur dessine à sa manière.¹¹³ ». Comme dans un conte, l'image révèle les atmosphères poétiques d'un texte tout en sollicitant la participation active de l'auditeur. Sans la présence d'un récit enlevant ou d'une instance prenant en charge le discours, la parole conteuse se manifeste dans un texte à travers la succession d'images évocatrices.

¹¹⁰ Geneviève Calame-Griaule, *Le renouveau du conte*, Paris : Éditions du CNRS, 1990, p. 168.

¹¹¹ Gaulin, « La chanson comme genre », *Québec-français*, no 46, 1982, p. 39.

¹¹² Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, Montréal : Planète Rebelle, 2001, p. 12.

¹¹³ Calame-Griaule, *op. cit.*, p. 170.

2.2.2 Caractère inusité et violence de l'image

Puisque l'écriture visuelle de *On m'a oublié* nous est désormais familière, il sera plus aisé de découvrir en quoi repose l'originalité de ses images. Rappelons d'abord qu'une image « met en rapport d'analogie deux référents étrangers l'un à l'autre¹¹⁴ ». Certains pionniers du mouvement surréaliste ont souligné dans le texte poétique l'importance de cette distance entre deux réalités :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.¹¹⁵

En abordant la « scénarisation » présente dans ses chansons lors d'une entrevue, l'auteur faisait d'ailleurs allusion à l'influence du surréalisme dans son œuvre :

Je suis à la penture de deux mondes culturels : la culture américaine a beaucoup développé la scénarisation des chansons. Sa cinématographie est très « bande dessinée » si on peut dire, très visuelle, alors que les Français possèdent ce que la littérature américaine n'a pas goûté, ou à un degré beaucoup moins fort, c'est-à-dire la révolution surréaliste. Le surréalisme qui a amené la technique de l'explosion de l'image, je dois m'en servir quelque part aussi.¹¹⁶

La plupart des articles sur l'œuvre de l'auteur abondent également en ce sens. On n'hésite pas à évoquer à propos de son écriture une « accumulation d'images éclatées¹¹⁷ ». La puissance et l'originalité des images dans *On m'a oublié* reposent justement sur le caractère inusité des analogies.

¹¹⁴ Aquien, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁵ Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud. Revue Littéraire*, no 13, mars 1918; cité dans Joubert, *op. cit.*, p. 58-59.

¹¹⁶ Le Tallec, *loc. cit.*, p. 55.

¹¹⁷ Blain, *loc. cit.*, p. 11.

Voici d'ailleurs quelques exemples illustrant ces rapprochements analogiques peu communs dans la chanson. À la troisième strophe, le texte introduit des « amoureux cernés / un champ de gyprock » (vers 12 et 12). Généralement, l'auditeur se fait une image beaucoup plus romantique d'une couple d'amoureux. Ils apparaissent toutefois « cernés » et, de surcroît, dans un « champs de gyprock ». L'auditeur s'attend peu à les trouver dans un endroit où aucune culture n'est possible et où rien ne peut vivre. Loin de donner l'impression de bonheur et de gaieté ordinaire aux amoureux, l'image créée laisse plutôt place à une désolation illustrant bien le « On m'a oublié ». La septième strophe présente également des analogies qui valent la peine que l'on s'y attarde : « La pluie sur Andromède, / l'horizon dans une craque. / Le barrage qui cède / dans une époque opaque. » (vers 27 à 30). L'éloignement entre ces différentes réalités est d'abord introduit par la « pluie sur Andromède ». Bien que ce vers puisse faire allusion à une pluie de météorites, il réfère également au phénomène météorologique naturel. Puisque l'oxygène n'est présent que sur la terre, comment pourrait-il en effet pleuvoir dans une constellation? De plus, comment quelque chose d'aussi vaste que l'horizon pourrait être contenu dans une simple fente? Comment une époque pourrait se voir attribuée d'un qualificatif dont le sens premier est réservé à la matière? Comme nous venons de le voir, la surprise éclate au sein de la phrase, puis dans la totalité de la strophe. D'abord d'une densité poétique remarquable, les images sont ensuite complexifiées les unes par rapport aux autres. C'est d'ailleurs ainsi que la « pluie sur Andromède » fait écho à l'eau du « barrage qui cède », tout comme l'horizon contenue « dans une craque » s'oppose à l'idée de ce « barrage qui cède » dans une époque trop sombre. Si nous faisons l'exercice pour le reste de la chanson, nous remarquerions que chaque strophe contient quatre énoncés qui unissent entre eux des réalités lointaines et étrangères.

Ce rapprochement analogique peu commun peut parfois se révéler désagréable, voire choquant. Il témoigne en effet de la violence intrinsèque au processus de création de l'image poétique. Le rapprochement de deux idées inconnues et étrangères l'une à l'autre est en quelque sorte une violence faite au

langage qui ne peut échapper à l'auditeur. Au-delà du processus de signification, cette violence s'infiltré dans le sens même de l'image. Ces vers illustrent d'ailleurs assez bien la violence des images dans *On m'a oublié* : « Le poupon rêvassant / près de l'étang chimique. / Une abstraction du sang / sur l'écran cathodique. » (vers 19 à 22). Quelle image plus violente qu'un bébé naissant qui rêve innocemment près d'un sordide et désolant « étang chimique » ? Et quoi de plus agressif que d'évoquer par le langage l'abstraction d'une chose aussi concrète que le sang humain et de projeter cette vision sur un écran de télévision ? Dans *On m'a oublié*, il semble effectivement que la poésie fasse violence au langage. Par analogies brutales, elle permet de concilier des réalités inconciliables. Dans ce texte, le réel y devient irréel et l'abstrait y devient concret. Grâce à la poésie et aux images, des énoncés déconcertants deviennent plausibles. Dans cet univers poétique, il y a bel et bien « pluie sur Andromède » et « Au fond de l'univers / un arc-en-ciel kaki » (vers 34 et 35). Cette violence faite au langage se manifeste également dans le texte de chanson par l'intrusion de la langue anglaise. Tout en saisissant l'auditeur, plusieurs anglicismes tels « How are you », « back-store », « pet shop », « gyprock », « kid » et « switche » viennent s'intégrer à la poésie des images et faire ainsi violence à la langue française. Dans *On m'a oublié*, la violence faite au langage relève pourtant d'un phénomène typiquement poétique.

Cette violence créée par le langage n'est pas étrangère à l'œuvre de l'auteur. Certaines images très denses et violentes traversent en effet plusieurs textes de ses chansons. Cette violence propre au processus de création de l'image poétique se retrouve par exemple dans *L'effet Lisa*¹¹⁸ : « Kamikaze-papillon dans l'fanal / fatal de l'amour. » (vers 7 et 8). La beauté et la légèreté du papillon s'opposent au kamikaze suicidaire. Ces deux réalités totalement étrangères l'une à l'autre sont pourtant unies pour souligner la relation entre la fatalité et l'amour. Cette strophe de *Boom Boom*¹¹⁹ témoigne également de la violence intrinsèque à l'image : « Les pompiers sont en feu / dans la nef des fous. / Ils ont changé de dieu / Pour qu'on reste à

¹¹⁸ Desjardins, *Boom Boom*, op. cit.

¹¹⁹ *Ibid.*

genoux. » (vers 34 à 37). Les pompiers qui, habituellement éteignent les feux, sont littéralement dépeint en train de brûler, alors que la nef sacrée et protectrice d'une église devient un repère d'aliénés. Cette strophe fait de plus allusion au remplacement d'un dieu par un autre qui, au lieu d'apporter le salut à ses fidèles, les contraint à la soumission. Ces images violentes qui réunissent des réalités étrangères et lointaines se retrouvent de plus dans *L'engeôlière*¹²⁰ par les vers suivants : « Est-ce une chambre, est-ce une cage? / Enjôle-moi belle geôlière. / Suis-je en avance pour le carnage? » (vers 12 à 14). Le lieu où s'aiment les amants devient ainsi une prison, un lieu de torture et de misère. Comme en témoigne la suite du texte, il semble que ce soit dans les chansons d'amour que cette violence, métaphore même du déchaînement des passions, se manifeste le plus couramment : « Mes amours, mes samouraïs, / quoi faire? / Viens-t'en, va-t'en, viens-t'en! / Mon cœur de fer et ton aimant. / Viens-t'en, va-t'en, viens-t'en! / Dévore-moi douce mante. » (vers à 22).

Ces exemples sont nombreux et ils prolifèrent dans l'œuvre de l'auteur. Ils mettent en évidence une violence qui interpelle directement l'auditeur de la chanson : « Ses mots sont des coups de poing qui démolissent notre carapace avec la force de frappe d'une poésie brute.¹²¹ ». Cette puissance évocatrice de l'image est reliée à la parole conteuse. En effet, le sens de certaines chansons se crée par l'émotivité de l'auditeur à la réception de ces images spectaculaires. Si l'auditeur ne comprend pas immédiatement le sens de ces images, il voit et ressent quelque chose qui exploite son émotivité. Avec la participation de l'auditeur, le sens émerge de cette écriture visuelle. *On m'a oublié* présente indubitablement une succession d'images qui, même si elles ne forment pas un récit, parlent et signifient. Si le texte de chanson ne raconte pas proprement dit un récit, les images se chargent d'émouvoir et de faire voir à l'auditeur des réalités poétiques qui ne peuvent s'exprimer que par elles. Dans

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Héliène Bergeron et Gilles Perron, « La musique, sa nature, la poésie », *Québec-français*, no 82, 1991, p. 90.

les chansons de l'auteur comme dans un texte poétique, l'image crée et fait sens. Après avoir identifié la création d'atmosphères poétiques et la construction du sens par l'image, nous tenterons désormais de dégager son efficience dans le texte de chanson.

2.3 Efficience de l'image dans le discours

2.3.1 Les fonctions expressive, phatique et conative

Comme nous venons de le voir, ce ne sont pas tous les textes de l'auteur qui mettent en scène un récit. Son œuvre se constitue également de chansons qui, par la succession d'images devenant signifiantes pour l'auditeur, exposent certaines réalités poétiques. Puisque ces textes de chansons « donnent à voir », il serait intéressant de pouvoir mesurer la portée et l'efficience de l'image chez l'auteur. La prépondérance des images dans la « scénarisation » doit nécessairement pousser son œuvre à un niveau d'efficacité poétique supérieur. Dans la chanson, tout comme dans la parole conteuse, il semble en effet que l'image agisse comme catalyseur. Comme le proposait Gaulin : « elle exige un grand art, une concision qui lui donne son énergie interne, sa dynamique¹²² ». Nous tenterons d'ailleurs de mettre à jour cette énergie et cette dynamique mises à profit par l'image dans les chansons de Richard Desjardins.

*Nataq*¹²³ est une chanson composée de soixante-quatre alexandrins répartis en seize quatrains. À la fois riche et complexe, la qualité de ses images est exceptionnelle et incontestable. Très poétique, cette chanson témoigne également d'une situation particulière d'oralité. Elle représente une instance qui prend en

¹²² Denis Bégin, André Gaulin et Richard Perreault, *Comprendre la chanson québécoise*, Ottawa : GREME, 1993, p. 17.

¹²³ Voir appendice D. Texte provenant de Desjardins, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 113-116.

charge un discours voué à l'écoute et à la réception d'un destinataire : *Nataq*. De plus, elle est récitée de manière à ce que l'auditeur prenne connaissance du texte au moment où il est entendu par *Nataq*. Dans une illusion presque parfaite, cette situation de communication expose une coïncidence entre le temps de l'énonciation et le temps de l'écoute. Cette juxtaposition du destinataire et de l'auditeur concerne d'ailleurs notre réflexion sur la parole conteuse. Avant d'aller plus loin dans notre analyse, il est toutefois essentiel de faire un retour sur les notions de *mimésis* et de *diégésis* :

Appartiennent au *discours* les énoncés oraux ou écrits référés à l'instance d'énonciation, c'est-à-dire comportant des embrayeurs. Appartiennent en revanche au *récit* des énoncés, presque toujours écrits, qui ne contiennent aucune référence à l'instance d'énonciation, sont dépourvus d'embrayeurs (je, tu, le présent, etc.) [...].¹²⁴

Puisque *Nataq* contient plusieurs traces de ces embrayeurs, elle appartient à la catégorie des discours. Cette chanson produit pourtant un récit, puisque comme l'évoquait Genette, le discours peut également raconter. Voilà pourquoi nous étudierons *Nataq* à la fois en tant que discours et en tant que récit. Puisque cette chanson est une requête et une invitation pressante à agir, nous tenterons de voir comment l'image est employée pour arriver à ces fins. Dans cette optique, nous chercherons à retracer comment l'image est mise au service d'un discours et ce, afin de convaincre et d'émouvoir. Pour ce faire, nous devons considérer les différentes fonctions de la communication telles qu'énoncées par Jakobson.

Nataq est d'abord une chanson composée au « je ». Nécessairement, elle multiplie les références à la fonction expressive du discours. Cette fonction, « centrée sur le destinataire, vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte¹²⁵ ». La présence d'un émetteur se manifeste dans la chanson par de

¹²⁴ Dominique Maingueneau, *L'énonciation linguistique française*, Paris : Hachette, 1999, p. 75.

¹²⁵ Jakobson, *op. cit.*, p. 214.

nombreux embrayeurs et certaines marques émotives. Dès le début et tout au long du texte, ces traces abondent. L'instance énonciatrice laisse en effet plusieurs indices qui témoignent de sa prise en charge du discours : « Je dis que je ne peux rêver la vie sans toi » (vers 5), « Moi je dis que là-bas il y a des roseaux » (vers 35) et « Je suis pleine, Nataq, il me faudra du feu. » (vers 64). Presque chaque strophe de la chanson fait allusion à ce « je », une jeune femme enceinte de Nataq. De la première à la dernière strophe, cette jeune femme s'adresse à lui par de nombreux « tu », « toi », « te » et « ton ». Ce dernier apparaît comme le chef de la tribu et de la « horde » (vers 59), ou du moins comme un personnage très influent. Il possède effectivement des qualités exceptionnelles et nécessaires dans ces conditions particulières¹²⁶. Il est un guide réconfortant tout en étant un guerrier, un chasseur et un protecteur incomparable : « Quand tu parles au mourant sa douleur est si douce. / Pour trouver le ravage et tuer l'animal, / Pour trouver le refuge tu es mieux que nous tous, Nataq. » (vers 2, 3 et 4). Cette femme s'exprime à lui avec son âme et son cœur, puisque comme nous l'apprennent les deux dernières strophes, elle porte en elle la vie. Correspondant à la descendance de tout un peuple, cette vie est d'ailleurs menacée par des conditions extrêmes qui ne peuvent conduire qu'à la mort. Par un discours empreint de lyrisme, elle tentera de convaincre Nataq de quitter ces terres de désolation vers des lieux plus propices. Tout le discours de la chanson tend d'ailleurs à illustrer la charge émotive et l'investissement personnel de l'émettrice : « Maintenant que je vis, que je rêve à la fois, / Tout mon être voudrait que tu sois le dernier, Nataq. » (vers 7 et 8) et « Et tu enflammeras mon désir pur et nu; / Que je hurle ta joie, que tu craches mon cœur. » (vers 47 et 48).

Cette chanson s'adresse donc à un destinataire qu'elle tente de sensibiliser et de convaincre. Afin que cet auditeur saisisse bien son message, le texte sera parcouru des fonctions phatique et conative. Orientées vers Nataq, ces fonctions cherchent à soutenir son attention face à la requête et, bien entendu, à le presser

¹²⁶ Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, cette chanson se veut une interprétation personnelle de l'auteur qui raconte ce qui originellement aurait poussé le peuple Inuit à migrer vers l'Amérique. Voir à ce sujet le texte de Abraham, « La liberté de la l'artiste », *loc. cit.*, p. 69.

d'agir. Dans un discours, la fonction phatique vise principalement à accentuer le contact : « Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne [...] à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas¹²⁷ ». Plusieurs apostrophes sont alors introduites afin de maintenir l'intérêt du destinataire : « Pour trouver le refuge tu es mieux que nous tous, Nataq » (vers 4), « Tout mon être voudrait que tu sois le dernier, Nataq » (vers 8), « Ô Nataq bien-aimé » (vers 29), « Je suis jeune, Nataq, comme un faon dans l'aurore » (vers 57) et « Je suis pleine, Nataq » (vers 64). Afin que son auditeur se sente directement concerné, l'instance énonciatrice lui adresse deux questions, dont une déguisée sous la forme d'une exclamation : « À l'assaut de la mer inconnue, où vont-ils ? » (vers 34) et « Mais je veux de la terre, ô Nataq, tu m'entends ! » (Vers 14). Pour donner du poids à sa requête et surtout afin que Nataq en comprenne l'enjeu, l'émettrice emploie également à la fin de son discours une répétition : « Je suis pleine, Nataq, je suis pleine Nataq : il me faudra du feu. » (vers 64).

De plus, plusieurs impératifs et quelques formules exclamatives se retrouvent tout au long du texte de chanson. Exerçant ainsi une pression sur le destinataire, la fonction conative « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif, qui, du point de vue syntaxique, morphologique, et souvent même phonologique, s'écartent des autres catégories nominales et verbales.¹²⁸ ». De façon insistante et pressante, l'instance du discours désire d'abord sensibiliser son auditeur à la mort qui les guette : « Ouvre les yeux et vois que les loups nous regardent » (vers 19), « Vois ! il tremble de peur et ses doigts sont noircis » (vers 23) et « Si la mort se hasarde à souffler jusqu'ici [...] Sois certain qu'elle ne viendra pas que pour lui ; / Cachons bien nos blessures, elle s'en vient pour le nombre » (vers 25, 27 et 28). L'émettrice évoque ensuite l'espoir qui persiste s'ils entreprennent de quitter ces lieux au plus vite « Ouvre les yeux et vois cette nuée d'oiseaux / à l'assaut de la mer inconnue. Où vont-ils ? » (vers 33 et 34) et « Allons voir, allons

¹²⁷ Jakobson, *op. cit.*, p. 217.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 216.

voir; je devine des îles » (vers 36). Dans les deux dernières strophes de la chanson, ces exclamations et ces impératifs se font bien entendu plus nombreux et invitants. Ils viennent à la fois conclure le discours et rappeler le but ultime de la requête : « Réveillons la horde, je l'entends qui l'implore; / Attachons les épaves aux vessies des baleines. » (vers 59 et 60). Sur ces derniers vers reposent en effet la dernière chance de convaincre Nataq de quitter ces lieux et d'entreprendre la traversée : « Nous serons les premiers à goûter aux amandes. / Traversons, traversons, amenons qui le veut. / Aime-moi !, aide-moi ! Mon ventre veut fendre. » (vers 61 à 63). Bien que les fonctions phatique et conative dans cette chanson veillent à maintenir l'attention de Nataq face au discours, elles ne possèdent pas la charge suffisante pour le pousser à agir. Pour arriver à ses fins, l'émettrice devra en effet accentuer et maximiser son message. Comme nous le verrons bientôt, elle fera donc appel à la fonction poétique pour magnifier et charger de puissance son discours.

2.3.2 La fonction poétique et le jaillissement du sens

Soulignons d'abord que la structure poétique vise à perpétuer et à transmettre la parole :

La poésie a longtemps servi de mémoire au peuple sans écriture. Son organisation fortement marquée, ses structures si évidentes sont destinées à faciliter la mémorisation. La texture même du langage poétique le prépare à protéger, transmettre et faire durer la parole.¹²⁹

Il est toutefois intéressant de souligner que le terme « poésie », « *poiesis* » en grec, « dérive du verbe *poiein*, signifiant "faire"¹³⁰ ». Ces potentiels d'action, de transformation et de réalisation inhérents à la poésie sont plus que révélateurs. Plus que tout autre fonction dans ce texte de chanson, la fonction poétique est en effet mise au profit du message pour inciter efficacement Nataq à agir. Bien que les

¹²⁹ Joubert, « Poésie », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Larousse-Bordas, 1996.

¹³⁰ Calame-Griaule, *op. cit.*, p. 171.

fonctions phatique et conative soient nécessaires à la saisie du message, cette fonction est la plus apte à émouvoir et à sensibiliser le destinataire : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage¹³¹ ». Il est nécessaire de retenir à propos de cette fonction qu'elle « projette le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de la combinaison.¹³² ». Précisons que l'axe de la sélection, l'axe paradigmatique, est vertical, tandis que l'axe de la combinaison, l'axe syntagmatique, est horizontal. De plus, mentionnons que « la sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté¹³³ ». En d'autres mots, la sélection d'un mot plutôt qu'un autre dans un texte poétique est aussi importante que la combinaison des signifiants et leurs enchaînements dans la phrase et le discours. L'axe de sélection n'élimine pas complètement les signifiants absents du discours, puisque ce sont eux qui donneront aux signifiants présents une valeur. Autant que les mots choisis, les mots virtuels impliqués dans le processus de sélection participent à la construction de la signification. Le choix d'un signifiant plutôt qu'un autre détermine, par exemple, la valeur d'une figure dans un texte poétique : « La projection du principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison est ce qui assure le relief du message.¹³⁴ ». La fonction poétique insiste sur la sélection et sur la manière de dire plutôt que sur ce qui est dit. Elle souligne donc la signification et non le sens d'un message. C'est d'ailleurs cette insistance qui donne la puissance à un texte poétique. Nous avons précédemment fait allusion à une construction du sens par l'image dans un texte poétique. À propos de la fonction poétique, nous pouvons désormais parler de jaillissement du sens :

¹³¹ Jakobson, *op. cit.*, p. 218.

¹³² *Ibid.*, p. 220.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975, p. 282.

Elle met l'accent sur la signification plus que sur le sens, sur la manière de dire plutôt que sur ce qui est dit. Ainsi la poésie ne cherche-t-elle pas à signifier : elle donne à voir; elle ne sert plus des mots comme des signes, véhiculant seulement un sens, mais elle montre le surgissement du sens.¹³⁵

Tout comme le destinataire premier de la chanson, l'auditeur assiste justement dans *Nataq* à la formation du sens et à son jaillissement. Il semble assister au moment où le discours est pris en charge par l'énonciation, de sorte que les destinataires intradiégétique et extra-diégétique se confondent. Le temps de cette chanson est en effet très particulier. Comme c'est parfois le cas chez l'auteur, le temps du discours est énoncé au présent, donnant ainsi l'impression qu'il se produit dans le même espace temps que l'acte d'audition. De façon illusoire, puisque l'auditeur écoute en fait un disque enregistré ou lit un texte imprimé sur la page, le temps de l'énonciation semble immédiat et instantané, identique à l'ici et maintenant de l'auditeur. Cet acte d'écoute ressemble d'ailleurs beaucoup à l'acte de lecture que définit Genette à propos d'une œuvre littéraire :

[...] le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instantanés qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée [...].¹³⁶

L'énonciation de ce discours semble donc être pris en charge dans une durée identique à celle de l'audition. Dans une grande intimité, l'auditeur paraît assister au moment où la jeune femme adresse sa requête au chef du clan et au père de son enfant. L'expérience qui en résulte est très spéciale à l'écoute, puisqu'il y a présence d'une voix humaine qui interprète et « performe » la chanson. Énonçant au présent son discours, cette voix incarne un « je » qui saisit et interpelle l'auditeur. Chaque fois que l'instance dit : « Vois » (vers 23), « Ouvre les yeux et vois » (vers 19 et 33) ou encore « Allons voir, allons voir » (vers 36), l'auditeur entend et voit, au même

¹³⁵ Joubert, « Poésie », *op. cit.*

¹³⁶ Genette, « Littérature et espace », *Figures II*, Paris : Seuil, 1969, p. 43.

instant que *Nataq*, les images qui jaillissent dans la suite du discours. Par l'image, cette parole confronte le destinataire et l'auditeur à une réalité donnée. Les distances temporelles sont ainsi transcendées. Cette parole donne à voir un monde qui s'évanouit et risque de s'éteindre, mais dans lequel l'espoir d'une vie meilleure perdure. Par l'intermédiaire d'un discours qui jaillit sous les yeux de l'auditeur, cette parole donne à voir. En parcourant à la fois la structure et le contenu de ce discours, nous tenterons donc de saisir la portée et la puissance poétique de l'image sur *Nataq* et, par le fait même, sur l'auditeur.

2.3.3 La magnificence du discours

Le message de *Nataq* est en fait une invitation pressante à quitter un lieu de désolation et de mort pour aller vers un ailleurs prometteur d'abondance et de vie. Afin de lui donner du poids, l'émettrice introduit plusieurs tropes à sa requête. Dès le début de la chanson, des images alimentent son discours afin de sensibiliser le destinataire et de le pousser à agir. Plus que les fonctions phatique et conative, la fonction poétique assure la portée de ses propos. Les images sont en effet employées comme catalyseur. Elles magnifient le discours afin de lui conférer un important pouvoir de persuasion. Cette puissance n'a d'ailleurs d'autre but que d'émouvoir pour mieux convaincre. La prédominance de l'image dans le texte de chanson ne vise donc qu'à maximiser l'efficacité de cet appel urgent à la traversée.

Avant même d'exposer la nature de sa requête, l'instance du discours renouvelle ses vœux d'amour et de fidélité. D'emblée, elle s'adresse à son destinataire en employant une métaphore pour le moins singulière : « Toi, tu es ce soleil aveuglant les étoiles » (vers 1). Succinctement, elle résume les qualités remarquables de *Nataq* : « Quand tu parles au mourant sa douleur est si douce. / Pour trouver le ravage et tuer l'animal, / Pour trouver le refuge tu es mieux que nous tous, *Nataq*. » (vers 2 à 4). En plus de souligner ses nombreux talents, cette métaphore rappelle au destinataire l'amour que lui porte l'émettrice. L'instance du

discours enchaîne alors avec une autre formule peu commune : « Je dis que je ne peux rêver la vie sans toi. » (vers 5). La fonction poétique à l'œuvre dans ce vers vient transformer ces vœux d'amour éternel : « Maintenant que je vis, que je rêve à la fois, / Tout mon être voudrait que tu sois le dernier, Nataq » (vers 7 et 8). Par ce « rêver la vie sans toi », la jeune femme exprime originalement son incapacité à « vivre ma vie sans toi ». Cette image, beaucoup plus forte que le cliché d'usage, implique qu'elle pourrait bien survivre sans lui, mais sans toutefois pouvoir rêver sa vie. En plus d'évoquer à la fois l'amour et le désir de cette jeune femme pour Nataq, ce vers fait écho à la fonction même du langage. Sans Nataq, l'émettrice errait sous l'emprise du réel, dans l'impossibilité de poétiser et de symboliser son monde. Afin de sensibiliser son auditeur, cette jeune femme s'assure donc, en plus de vanter ses compétences, de lui rappeler son amour. Mise à profit par la fonction poétique du langage, cette stratégie intensifie et charge d'émotivité son discours.

Alors qu'elle s'apprête à exposer le contenu de sa requête, l'énonciatrice entreprend de mettre en images sa propre mort. Elle vient ainsi accroître l'impact de son message sur son destinataire. N'oublions pas qu'elle s'adresse au père de son enfant et qu'elle incarne en quelques sortes la descendance de son peuple. Même si la parole n'est pas laissée à Nataq dans la chanson, nous supposons que ce dernier doit aimer d'un amour réciproque la femme qui porte son enfant. En insérant dans son discours les images de sa propre mort, l'émettrice, par la violence de ce procédé, maximise donc son influence sur l'auditeur. Lorsqu'elle énonce « Mais je ne veux pas mourir sur ce rocher accore / À la vue des autres, abusée par les dieux. » (vers 9 et 10), elle introduit en effet le rituel de ses funérailles : « Il n'y a pas de fleurs pour jeter sur mon corps, / Et qui donc frappera le tambour de l'adieu ? » (vers 11 et 12). L'idée de la mort et de la désolation est accentuée par cet euphémisme. La terre n'est pas assez fertile pour donner les fleurs qui accompagneront l'enterrement. Sans être porteuse de vie, cette terre ne peut recevoir que la mort. Ce concept est repris alors que la jeune femme réclame le besoin d'une terre cultivable. Par synecdoque, elle projette habilement à sa requête l'image de leur mort commune : « Je te le redis, je te suivrai dans la fosse, / Mais je

veux de la terre, ô Nataq, tu m'entends! » (vers 13 et 14). En plus de ne pas donner de fleurs pour les funérailles, la terre manquera au moment de remplir leur sépulture. Pour bien sensibiliser son auditeur à la désolation qui empreint ces lieux, l'émettrice se charge de mettre d'abord en scène sa propre mort, puis celle du couple qu'elle forme avec son amant. Vers la fin de son discours et afin d'en rappeler les enjeux, elle insère une fois de plus l'image de sa mort. Par euphémisme toujours, elle énonce qu'elle préfère mettre fin à ses jours plutôt que de retourner sur ce territoire également menacé par des clans ennemis : « S'il me faut retourner, je retourne à la mer. » (vers 56).

Le contenu de ces quatre premières strophes expose donc de manière imagée et violente les enjeux du discours. Pour l'amour qu'il porte à l'émettrice et à son enfant, et surtout afin d'assurer la vie et la descendance de son peuple, Nataq doit entreprendre la traversée. Pour le convaincre, les vœux d'amour viendront côtoyer les images de leur propre fin. Dans l'illustration de cette urgence et de ce drame, une tension entre la vie et la mort se manifeste déjà. De la cinquième à la huitième strophe, l'énonciatrice concentre d'ailleurs son discours de manière à ce que Nataq soit bien avisé de la mort qui les menace et les guette. Elle veille ainsi à dupliquer l'idée principale de son message. Elle construit ses propos en y insérant la succession d'images brèves et denses. Ces images représentent les circonstances et les lieux dans lesquels sont confinés les habitants de ce peuple. Visuels et photographiques, ces portraits sont empreints de diverses manifestations de la mort.

Voici d'ailleurs quelques extraits illustrant cette désolation envahissante. L'instance exprime d'abord les dangers qui planent sur la horde : « Mais je suis si inquiète, la lumière retarde / Un peu plus chaque jour, ton silence m'opprime. / Ouvre les yeux et vois que les loups nous regardent, / Ils ont déjà choisi le moment, la victime. » (vers 17 à 20). En évoquant la lumière qui « retarde / Un peu plus chaque jour » (vers 17 et 18), l'instance annonce la venue imminente de l'hiver et du froid. Les loups représentent également une menace supplémentaire : « Ils ont déjà

choisi le moment, la victime » (vers 20). Attentifs et patients, ils ne font qu'attendre le moment opportun pour attaquer. L'origine de cette désolation semble provenir de la trahison même de leur guide spirituel : « Et voilà que s'échappe dans le ciel obscurci / Le souffle du chaman étranglé de remords. / Vois! il tremble de peur et ses doigts sont noircis, / Et pendant que je t'aime, il appelle la mort. » (vers 21 à 24). Par le « ciel obscurci » (vers 21) et les « doigts [...] noircis » (vers 23), l'idée de la noirceur et de l'obscurité propres à la venue de l'hiver est reprise. L'approche de l'hiver est donc plus que jamais reliée à une mort imminente. Cette fin qui les guette semble de plus avoir été demandée : « Et pendant que je t'aime, il appelle la mort. » (vers 22). Cette mort qui tombe sur eux comme une malédiction traverse d'ailleurs toute la chanson : « Mais je ne veux pas mourir sur ce rocher accore / À la vue des autres, abusée par les dieux » (vers 9 et 10) et « si par miracle nos prières parviennent / à calmer ces dieux fous que la douleur fascine » (vers 49 et 50). L'instance énonciatrice construit donc son discours par la succession d'images remarquables. Ces images donnent encore plus de poids à l'état de dévastation dont sont empreints ces lieux. Elles confèrent au message un sentiment d'urgence. Par leur puissance évocatrice, elles viennent en quelques sortes dramatiser la requête : « Si la mort se hasarde à souffler jusqu'ici / Dans ces brumes finales où s'achève le monde » (vers 25 et 26). En effet, ces « brumes finale où s'achève le monde » incarnent des lieux d'une dévastation totale. Ce « souffle » appartenant à la mort rappelle également le souffle maudit du chaman. Un pléonasme vient de plus amplifier l'approche de cette mort qui les mènera à leur fin : « Moi, je meurs de mourir dans ce funeste camp » (vers 30). Afin de soutenir l'intensité de ce drame, ces images funèbres parcourent et alimentent le discours jusqu'à la fin de la chanson : « Je n'accepterai pas que l'un d'eux me ramène / Où j'ai pleuré du sable et mangé des racines. » (vers 51 et 52).

Par l'enchaînement de différentes images annonçant l'extinction, cette structure du discours donne à voir. La parole se déplace d'un état des lieux à un autre tout en dépeignant des scènes d'une densité remarquable. Après avoir dressé un portrait obscur de leur réalité, l'émettrice souligne, de la neuvième à la douzième

strophe, la vie et l'abondance des lieux où elle invite Nataq à se diriger. Bien que la désolation soit omnisciente, l'espoir persiste. Puisqu'elle porte en elle le fils et la descendance de Nataq, la survie du peuple est encore possible : « Oui, nous sommes perdus comme nul ne le fut, / Oui, nous sommes perdus mais encore vivants. » (vers 31 et 32). Pour inciter Nataq à la traversée, l'énonciatrice s'applique donc à décrire l'état de ces lieux diamétralement opposés à leur réalité. Cette structure binaire dans le discours reflète à la fois le déclin d'un peuple et la possibilité d'une renaissance et d'un recommencement. L'instance énonciatrice lance un ultime appel à la vie, car cette jeune femme représente à elle seule le sort d'une nation qui est en jeu : « Réveillons la horde, je l'entends qui l'implore » (vers 59). La structure du texte oscille entre la fin d'un monde et le début d'un autre. Là-bas, il y aura en effet des conditions plus clémentes. Dans ces lieux, la horde sera en sécurité. Lumière, chaleur et eau y abondent : « [...] je devine des îles / Où le jour se lève, me nourrit et se couche, / Sur des plumes divines et des cavernes sûres. / Il y aura de l'eau chaude comme ta bouche » (vers 36 à 39). Des grandes quantités de nourriture n'attendent également qu'à y être consommées : « À ton signe, à ta voix, recueillis sous tes lances, / Des troupeaux de bisons réclamant sacrifices » (vers 41 et 42).

Dans cette chanson, la mort et la vie se succèdent tout en incitant à la traversée. En plus de la venue imminente de l'hiver, des loups et des ennemis qui guettent, l'émettrice est sur le point de mettre au monde son enfant. C'est d'ailleurs dans la deuxième partie de son discours que les métaphores de vie et d'accouchement abondent. L'enfantement et la guérison seront d'ailleurs plus aisés en ces lieux : « Il y aura de l'eau chaude comme ta bouche / Pour accoucher la fille et fermer sa blessure. » (vers 39 et 40). L'abondance et la richesse de ces nouveaux territoires assureront la vie de l'enfant et du peuple : « Et quand éclatera la lune d'abondance, / Des orages de fruits pour que vive ton fils. » (vers 43 et 44). Après avoir dressé les portraits d'une mort imminente et d'une abondance certaine s'ils entreprennent la traversée, l'énonciatrice multiplie les images de cette vie qui ne demande qu'à vivre : « Je suis jeune, Nataq, comme un faon dans l'aurore, / Et la

vie veut de moi et voudrait que tu viennes. » (vers 57 et 58). Les deux derniers vers du texte résument également l'idée principale de la chanson. L'enfant qu'elle porte en elle et qui assurera la descendance d'un peuple requiert la vie : « [...] Mon ventre veut fendre. / Je suis pleine, Nataq, je suis pleine, Nataq, il me faudra du feu. » (vers 63 et 64). La vie de ces peuples repose effectivement sur ce besoin primordial qu'est le feu. Le feu permet de se protéger des bêtes, des ennemis et du froid. Cependant, pour avoir du feu, il faut du combustible, du bois et, par le fait même, une terre cultivable et fertile. Ce dernier vers clôt pour ainsi dire la requête. Il exprime la source du message : le besoin d'une terre et d'un territoire habitable. Afin de vivre « ensemble jusqu'à la fin des temps » (vers 16), ce couple, et, à plus grande échelle, ce peuple, devra quitter ces lieux empreints de mort et trouver des lieux plus propices à la vie. Cette transcendance du couple vers la fondation d'un peuple et l'occupation d'un territoire témoigne également de la portée du discours de cette chanson et de sa dimension épique. Ce dépassement au-delà de la vie et de la mort rendu possible par l'amour est d'ailleurs bien représentée par cette explosion d'images : « Ton destin est le mien, nous ne mangerons plus; / Nous irons frayer aux savanes intérieures, / Et tu enflammeras mon désir pur et nu; / Que je hurle ta joie, que tu craches mon cœur. » (vers 45 à 48).

En employant de telles images, l'émettrice magnifie et gonfle le souffle de son discours. Elle lui donne une force évocatrice qui interpelle la sensibilité et l'émotivité de son destinataire. Elle accentue son message de façon à ce qu'il témoigne bien de cette urgence de vivre face à une mort imminente. En incorporant dans son discours des images qui donnent à voir, elle parvient à convaincre son destinataire¹³⁷. De plus, dans cette illusion presque parfaite d'un discours énoncé dans l'espace-temps de l'auditeur, l'instance énonciatrice ne peut que confronter ce dernier à la réalité qu'elle veut dépeindre. Dans cette impression de proximité et d'intimité, l'auditeur est effectivement mis au fait des tensions éprouvées par ce peuple. Touché par la sensibilité des images et par l'urgence de ce message,

¹³⁷ Selon la logique de l'auteur, cette requête serait à l'origine de la traversée du peuple inuit vers l'Amérique.

l'auditeur ne peut, comme Nataq, que se sentir interpellé et touché. Nous tenons également à préciser que si nous avions voulu faire une étude sur le sens et l'émotivité de la musique sur un texte, nous n'aurions pu choisir une chanson plus explicite. En plus de la fonction poétique, le piano dans *Nataq* soutient et optimise la dramatisation du texte : « ces traits expressifs (ou emphatiques) [...] mettent une emphase relative sur différentes parties de l'énoncé ou sur différents énoncés et suggèrent les attitudes émotionnelles de l'énonciateur¹³⁸ ». Les mouvements musicaux épousent parfaitement le rythme et l'oralité de ce texte poétique. Tout comme la puissance évocatrice des images, la musique donne un souffle qui permet à la chanson de transporter l'auditeur :

Cela tient encore à l'organisation de l'interprétation qui sait faire alterner texte poétique et texte musical, en les mettant comme en rapport de dialogue où la musique affirme l'indicible, prolonge l'écho sonore et permet au destinataire de savourer le texte, de vivre une atmosphère.¹³⁹

Le premier chapitre de ce mémoire nous a permis d'examiner l'agencement des éléments du récit dans les chansons de l'auteur. Grâce à ce deuxième chapitre, nous savons désormais comment « s'incruster » les images dans ces différentes structures. En plus de créer des atmosphères poétiques, les images participent à la construction du sens et à l'efficacité d'un discours. Il semble également que la parole conteuse vienne puiser sa force en employant des images évocatrices. En effet, lorsqu'un émetteur ne possède que les mots pour exprimer son discours, il doit s'assurer que son message portera et qu'il parviendra à toucher son auditeur. L'image vient donc agir comme un catalyseur. Elle est non seulement porteuse de sens, mais également d'émotion. Elle nécessite la participation du destinataire, puisqu'elle éveille en lui sa compréhension même du langage. L'auditeur doit se sensibiliser à la polysémie du langage. L'image est en quelque sorte un pont entre un émetteur et son destinataire, puisqu'elle engage activement ce dernier. Si les rebondissements de *Phénoménale Philomène* parviennent à maintenir attentif et

¹³⁸ Jakobson, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁹ Gaulin, « La chanson, songeuse et voyageuse », *loc. cit.*, p. 816-817.

actif l'auditeur, l'image peut également entretenir ce niveau d'écoute. La parole conteuse s'alimente effectivement et prend vie par la complicité de l'auditeur. Voilà pourquoi les chansons de Richard Desjardins sont construites si efficacement ou encore peuplées d'images fracassantes. Son œuvre demande une écoute particulière et un investissement personnel de la part de l'auditeur. Elle possède tant de subtilités qu'elle ne peut se résumer à une écoute distraite. Ses chansons sont tellement denses et compactes que l'auditeur en perdrait l'essentiel. Ceci explique peut-être pourquoi son œuvre n'a pas été commercialisée par la radio. Elle s'est d'abord fait connaître par un public fidèle qui suivait l'auteur en tournées¹⁴⁰. Son œuvre s'est créée par l'affection et l'investissement qu'y mettait son auditoire. C'est d'ailleurs ce lien exclusif entre l'auteur et son public que nous allons maintenant étudier. Nous verrons dans le prochain chapitre tous les talents de conteur que l'auteur met en œuvre dans ses spectacles afin de créer cette relation particulière : « Écouter mes affaires, c'est vraiment une chose personnelle. Moi et une personne. Y a beaucoup de silence dans ce que je fais. Tu peux pas faire d'autre chose, vraiment, le temps que t'écoutes. C'est une relation personnelle que j'ai avec l'auditeur.¹⁴¹ ».

¹⁴⁰ Voir à ce sujet Couture, *op. cit.*, et plus particulièrement les p. 44-51.

¹⁴¹ Bergeron et Perron, « La musique, sa nature, la poésie », *loc. cit.*, p. 88.

CHAPITRE III

LE DÉPLOIEMENT DE LA PAROLE CONTEUSE

Dans ce chapitre, nous dégagerons les traces orales de la parole conteuse dans l'album *Richard Desjardins au Club Soda*¹⁴². Dans un premier temps, il sera question des procédés qu'emploie l'auteur pour démarrer et entretenir une relation intime avec son auditoire. Nous explorerons ainsi les stratégies qu'il met en œuvre afin de stimuler efficacement l'attention de l'auditeur et de maintenir avec lui une interaction constante. Dans un deuxième temps, nous chercherons à découvrir comment le chanteur s'assure de la portée de son message en mettant sur pied un lieu propice au « racontage ». Il semble en effet qu'en édifiant les assises d'une mémoire collective et en faisant émerger les éléments d'un héritage culturel et populaire, il parvienne à créer un lieu favorable à la transmission d'une parole. Il sera finalement possible à l'aide de cet album de déterminer ce qui correspond au « maniérisme vocal » de l'auteur. Nous pourrions par le fait même soulever les composantes d'une esthétique plurielle et parcourir les jeux de langage mis à profit dans les textes de l'auteur. Nous retracerons également les phénomènes de corporéité et de dramatisation présents dans la voix de l'interprète. En considérant cet album et ce spectacle comme une structure signifiante, nous croyons être en mesure de dégager une certaine virtuosité propre au conteur qui opère dans l'œuvre de l'auteur.

¹⁴² Desjardins, *Richard Desjardins au Club Soda*, op. cit.

3.1 La conclusion du pacte narratif

3.1.1 La stimulation de l'attention

Afin de saisir tous les aspects de la performance de l'auteur dans son oeuvre, nous devons considérer attentivement l'album *Richard Desjardins au Club Soda*. Enregistré lors d'un concert les 18, 19 et 20 avril 1991¹⁴³, ce disque illustre parfaitement le type de relation qu'établit Desjardins avec son auditoire. Plus que jamais, l'auteur s'y révèle effectivement « Conteur, complice, présentateur, bonimenteur hors pair, comme à l'époque du cinéma muet, et même sa façon de jouer du piano rappelle parfois l'accompagnement et ses codes rythmiques des visionnements de films muets.¹⁴⁴ ». Comme chez les conteurs contemporains, ce témoignage entre un performeur et son public est un document précieux :

[...] il s'agit par l'enregistrement non seulement de fixer la performance verbale, mais surtout de recréer, par un équivalent sonore, à la fois l'espace scénique comme lieu de représentation, mais surtout, et cela me semble majeur pour l'art du conte, l'environnement de la salle, c'est-à-dire ce lieu essentiel où se transige et se partage par la parole et la présence la rencontre du conte, du conteur et de l'écouteur.¹⁴⁵

Cet album est donc un matériel à ne pas négliger pour comprendre les manifestations orales de la parole conteuse dans son oeuvre. L'enregistrement permet entre autres de dégager les méthodes et les stratégies qu'emploie l'auteur afin de réussir sa performance : « La fugacité du temps oral, interférant avec la volonté de produire un effet durable, détermine un ensemble de règles, de procédés,

¹⁴³ Cet album est le résultat d'un montage regroupant les meilleurs moments de ce concert. Soulignons que ce type de montage ne remanie en rien le matériel scénique original. Cet album représente donc à nos yeux le meilleur document témoignant de la performance de l'auteur.

¹⁴⁴ Cette remarque fut originellement destinée à l'album *Tu m'aimes-tu* parut en 1990. Voir à ce sujet Giroux, *En avant la chanson!*, op. cit., p. 230. Mentionnons que ces propos correspondent tout à fait à l'atmosphère qui se dégage du spectacle enregistré au Club Soda.

¹⁴⁵ Christian-Marie Pons, « Lire et délire », *Spirale*, no 192, 2003, p. 37. Nous désirons également préciser que les Éditions québécoises Planète Rebelle ont déjà publié une vingtaine de livres-disques.

trucs de métier, servant à ordonner le texte.¹⁴⁶ ». Le poète oral doit en effet mettre en place un ensemble de procédés et de techniques visant à maximiser la portée de son message :

La performance propose un texte qui, durant le moment qu'il existe, ne peut comporter ni grattages ni repentirs [...]. L'art poétique consiste pour le poète à assumer cette instantanéité, à l'intégrer dans la forme de son discours. D'où la nécessité d'une éloquence particulière, d'une aisance de diction et de phrase, d'une puissance de suggestion : d'une prédominance générale des rythmes. L'auditeur suit le fil, aucun retour n'est possible : le message doit porter (quel que soit l'effet recherché) au premier coup.¹⁴⁷

Ce sont d'ailleurs ces règles et ce savoir-faire que nous proposons maintenant d'étudier. Négliger ces différentes manifestations signifierait tout simplement ignorer l'habileté de l'auteur à transmettre et à partager une parole conteuse.

Reproduisant fidèlement l'environnement sonore de la salle, l'enregistrement au Club Soda est donc un excellent témoignage d'une communication visant à la fois à séduire un public et à le satisfaire, tout en veillant à l'efficacité et à la portée d'un message :

Mais cette chanson-là possède une face cachée, la plus importante, la plus lumineuse aussi : celle de la performance, rencontre magique entre le public et le chanteur. Lors de cette communication sur le vif, des acteurs interagissent les uns sur les autres par des comportements communicatifs qui renvoient à un code socio-culturel commun aux intervenants.¹⁴⁸

Dès les quatre premiers morceaux de son spectacle, *Kooloo Kooloo*¹⁴⁹, *Boomtown Café*¹⁵⁰, *T'attends*¹⁵¹ et *M'as mett' un homme là-d'ssus*¹⁵², l'auteur fait preuve d'une

¹⁴⁶ Zumthor, « Le discours de la poésie orale », *loc. cit.*, p. 395.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 392.

¹⁴⁸ Julien, *Robert Charlevoix ; l'enjeu d'« Ordinaire »*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁹ Voir appendice E. Version figurant sur Desjardins, *Paroles de chansons*, *op. cit.*, p. 107-108.

¹⁵⁰ Voir appendice F. Texte figurant sur *Ibid.*, p. 55-56.

grande originalité pour aller chercher l'attention de son auditoire et la maintenir. L'ensemble de ces procédés et comportements relève surtout des fonctions phatique et conative. Ils sont destinés tant pour le spectateur physiquement présent que pour l'auditeur qui écouterait l'album pour une première fois. Ils mettent en place à une stratégie visant à conclure un pacte narratif, un « contrat entre quelqu'un qui a envie de parler et quelqu'un qui a envie d'écouter¹⁵³ ». Dans la chanson comme dans toutes poésies orales, ce pacte rassemble lors d'une performance les composantes d'une relation entre une instance énonciatrice et un auditoire. Certains de ces procédés se constituent d'ailleurs de règles essentiellement phoniques :

La plupart de ces procédés comportent, dans leur mise en œuvre, quelque règle phonique : la manipulation du donné linguistique contribue à provoquer ou à renforcer la rime, l'allitération, les échos sonores de toute espèce ou, plus généralement, accuse la scansion des rythmes.¹⁵⁴

Tout en peaufinant l'acoustique d'un discours oral, ces processus provoquent chez l'auditeur une joie purement sonore qui stimule son attention et son intérêt face à l'écoute. On a retracé dans des chansons centrafricaines certains de ces phénomènes de transformations provoqués sur les données linguistiques :

[...] « texte » absurde, constitué de syntagmes juxtaposés, sans relation grammaticale ni sémantique; phrase empruntée à une langue étrangère, non comprise et fortement altérée; accumulation litanique de mots isolés, sans contexte; suite de noms propres en apostrophe, hors phrase; emploi de monosyllabes ambigus, interprétables comme mots signifiants ou comme interjections, onomatopées, cris; refrain de type tralala, évoquant ou non un mot de la langue; répétition litanique d'un telle série.¹⁵⁵

¹⁵¹ Consulter appendice G. Version figurant sur *Ibid.*, p. 105-106.

¹⁵² Voir appendice H. Texte figurant sur *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁵³ Calame-Griaule, *Le renouveau du conte*, op. cit., p. 362.

¹⁵⁴ Zumthor, « Le discours de la poésie orale », loc. cit., p. 401.

¹⁵⁵ *Ibid.*

Vraisemblablement, quelques-uns de ces dispositifs mettant en valeur le plaisir de l'audition tout en interpellant l'auditeur se manifestent aux premiers instants du spectacle. Comme en témoigne l'enregistrement, le chanteur, dès son entrée en scène, préfère, plutôt que de se présenter ou d'adresser quelques mots au public, entamer son spectacle avec *Kooloo Kooloo*, une chanson au titre évocateur. Tout le texte est alors destiné à éveiller l'intérêt et l'attention des auditeurs, puisque seul un accompagnement de quelques accords à la guitare appuie cette performance. La première strophe se présente d'ailleurs de façon accrocheuse. Des mots très brefs se succèdent et ce, plus pour le plaisir de la rime et des sonorités que pour une signification précise. En effet, ce n'est que bien succinctement qu'un discours narratif s'en dégage : « Arrive à'track / Check la pancarte / Saute la track / Tête-à-queue fa'que / Pardu mes claques. / Arrive au lac / Pus d' lac. / Vire de bord / Pus d' bord. » (vers 1 à 9). Cette chanson entreprend également un portrait pittoresque de cet univers qu'est « Kooloo Kooloo » et auquel l'auditeur est convié : « Bienvenue à Kooloo Kooloo, / activités pour tous les goûts » (vers 10 et 11). Contrairement à un véritable récit organisé, cette chanson vise plutôt à faire rire l'auditeur par une succession d'images et de thèmes farfelus. Voici d'ailleurs quelques exemples de ces gags destinés au public : « On a essayé l'tunnel d'amour, / fait noir comme dans l'cul d'un ours; / steam au collet, broue dans l'toupet, / on est sortis trempes en lavette. » (vers 27 à 30), « Les veines coupées? Pas d'importance, / y paient le champagne à l'urgence. » (vers 36 et 37) et « Des cimetières climatisés / pour les bobos becqués longtemps, / un paradis privatisé / pour l'assassin du président. » (vers 38 à 41).

De plus, le narrateur de cette chanson semble s'adresser directement au public présent dans la salle. Virtuellement mis en scène, l'auditeur est interpellé par l'intrusion de nombreux « tu » et verbes à l'impératif de la deuxième personne du singulier : « le son était bon, d'mande à Réal » (vers 13), « Si t'as d'argent ça coûte une piasse, / sans ça tu mets ta pelle dans l'cash » (vers 18 et 19), « Une graine d'ennui? Crinque le p'tit joint, / a'ec ça t'as super hâte à rien » (vers 47 et 48), « Quand y en a pus, tu grimpes en l'air / su'une grande bâtisse d'un mille de haut, /

tu t'crisses en bas tête la première / sur trois mille tonnes de mâchemalo. » (vers 51 à 54) et « Winchester-confetti! / J'te tire en l'air, j't'aime en titi » (vers 55 et 56). Le « je » énonciateur tend d'ailleurs à se confondre avec le personnage du chanteur. Ce « je » semble une fois de plus incarner le personnage du chanteur lui-même, piano-man et *entertainer* hors pair : « Sébastien Bach au piano bar; / une p'tite salsa muy picante, / j'cré ben que j'vas aller y montrer les accords. » (vers 15 à 17) et « Tant qu'y aura des fruits, / y aura de l'alcool / pis tant que j's'rai en vie, / y aura des années folles. » (vers 42 à 45). En multipliant les références à l'ici et maintenant de l'auditeur, *Kooloo Kooloo* est un univers qui pourrait effectivement se juxtaposer à l'environnement du Club Soda. La chanson fait allusion à un piano-man et elle évoque également la présence de l'alcool¹⁵⁶. Il y a de plus parfois coïncidence entre l'espace-temps de l'auditeur et celui de l'univers diégétique : « icitte madame y a rien qu'du fun » (vers 24) et « Une peine d'amour? C'pas surprenant, / y a tell'ment d'beau monde ici d'dans. » (vers 34 et 35).

Au-delà de tous ces gags et adresses hypothétiques à la foule, il est nécessaire de souligner l'efficacité de la fonction phatique à l'œuvre dans *Kooloo Kooloo*. Par la succession et la répétition de mots accrocheurs, le chanteur s'assure d'éveiller son public et de le préparer à une écoute attentive. Plusieurs onomatopées et jeux phoniques abondent ainsi dans cette chanson : « *Menoum menoum* à volonté » (vers 14), « Pour les *gningnins* cherche pas personne » (vers 23), « Un cimetière climatisé pour les *bobos becqués* longtemps » (vers 39) et « Ça ç'a poussé dans l't'sour de bras du *Dalai Lama* » (vers 50). De plus, il ne faut surtout pas omettre ce refrain singulier qui revient à quatre reprises : « À Kooloo Kooloo la vie est une tombo tombo tombola » (vers 22, 33, 46 et 58) et cette intrusion au milieu du texte : « Alleloulou! / Absouloulou! Hawaï hawayou! » (vers 31 et 32).

¹⁵⁶ Le Club Soda fait partie de ces quelques salles de spectacle vendant de l'alcool et permettant sa consommation aux tables.

3.1.2 L'inclusion à l'univers diégétique

Kooloo Kooloo est donc un préambule n'ayant d'autre but que de solliciter l'attention de tous les spectateurs et auditeurs potentiels. Ce n'est d'ailleurs qu'après ce préliminaire que le chanteur peut enfin s'adresser à son public. En introduisant *Boomtown Café*, le chanteur affirme par exemple que cet univers un peu grotesque qu'est *Kooloo Kooloo* alimentera bel et bien la totalité de son spectacle et de ses chansons : « Bonsoir mesdames et messieurs / et bienvenue à Kooloo Kooloo, au Boomtown Café. / Je vous souhaite de passer / une agréable veillée avec mes chansons. / Et je vous souhaite surtout, surtout, / du succès dans vos amours, jusqu'à la fin de la nuit. » (vers 1 à 6). Commence alors une stratégie visant clairement à inclure l'auditeur à cet univers diégétique. *Boomtown Café* met effectivement en scène des événements qui auraient très bien pu précéder ce spectacle : « Le soleil s'est couché / dans toutes les télés d'Amérique. / Les chars bougent plus, / les gens non plus, / comme dans un grand rêve électrique. / Le délivreur de bière / remonte la rue dans l'sens contraire. » (vers 7 à 13).

Intégralement, cette chanson est une invitation faite à l'auditeur pour l'intégrer dans cette performance à laquelle il est convié et sera appelé à participer activement. Le « tu » hypothétique de *Kooloo Kooloo* devient véritablement le « tu » spectateur qui s'est physiquement déplacé au concert. Le chanteur répète d'ailleurs maintes fois son invitation : « Pousse le matou dehors, / c'est à soir que tu sors, / laisse tout' ça là, / viens voir le monde, / le monde veut te voir. / Un peu d'amour ça t'frais pas d'tort. / Laisse une lampe allumée / le voleur pourrait s'enfarger. » (vers 14 à 22). Cet auditoire est désiré, puisqu'il est nécessaire à la réalisation et au succès de cette communication : « Mais moi, je te désire, toujours si désirable, / on a mis d'la musique à table, / du p'tit vin fou / pis des baisers partout, partout. / Je t'invite à venir / dans la fourrure cette nuit. » (vers 35 à 40). Les « mesdames et messieurs » qui se sont déplacés au concert sont dorénavant personnellement interpellés et intégrés à l'univers de la chanson. Le refrain de cette chanson est évocateur, il met en scène la venue du spectacle même : « Bienvenue au Boomtown

Café, / tout' le monde est arrivé, / le show peut commencer. / Ouvre tes yeux, ouvre ton cœur, / c'est ben mieux de r'tourner allège, / dehors y a une grosse tempête de neige. » (vers 23 à 28 et 41 à 46). Accompagné d'un traditionnel et bref turlutage qui use des sons « ti » et « lil », ce refrain tend à maximiser l'attention et l'écoute de l'auditeur. Les cinq premières minutes de ce spectacle et, ultérieurement, de cet album, sont donc consacrées à la mise en place de données visant à parfaire la situation communicationnelle et à la rendre le plus efficace possible. Si le chanteur cherchait avec *Kooloo Kooloo* à allumer et à titiller son auditoire, il s'évertue désormais avec *Boomtown Café* à l'inclure dans l'univers de son spectacle. Ces deux premières stratégies consistent à bien éveiller le public, puisque comme nous le verrons bientôt, il sera durant tout le spectacle chaleureusement sollicité.

3.1.3 La réduction des distances

Le troisième morceau de ce concert est, tel qu'indiqué au dos de la pochette du disque, un monologue intitulé *T'attends*. Ce monologue est assez particulier, puisqu'en plus d'être un phénomène plutôt inusité chez les chanteurs, il est essentiellement exprimé à la deuxième personne du singulier. Un monologue énonce habituellement à la première personne les pensées d'un personnage :

[...] le monologue intérieur, qui consiste à représenter, directement, généralement sans guillemets, les pensées d'un personnage à l'état naissant, sous forme d'un discours logiquement et linguistiquement très peu organisé, où les associations psychiques libres tiennent la plus grande place.¹⁵⁷

Ce monologue présente donc dès ses premiers instants une instance énonciatrice mettant en évidence le « tu » de son discours : « T'attends cinq heures moins cinq / Et pis cinq heures moins quatre / Et pis t'attends pus rien'qu / La lumière varte / T'attends dans les murs blancs / De ton appartement / T'attends le miracle qui

¹⁵⁷ Milly, *op. cit.*, p. 174.

téléphone » (vers 1 à 7). Mis en scène par une instance très discrète qui se manifeste seulement à la trente-sixième strophe, « Tu *m'suis-tu*, là? », ce « tu » devient le principal protagoniste d'un discours dans lequel il est exposé de façon passive et négative, voir même pathétique : « T'attends comme un chien / Qui fait rien / T'attends que le vent vire de bord / T'attends qu'y passe et pis / Ça passe encore » (vers 10 à 14) et « T'attends pis tu sais plus / C'est quoi la cause encore / Pourquoi pourquoi pourquoi / Que t'irais voir dehors / Y a-tu quelqu'un qui t'attend au détour / Pour une raison ou pour l'amour? » (vers 37 à 42).

Jusqu'au dénouement de *T'attends*, ce « tu » pourrait s'appliquer au spectateur et à l'auditeur qui ont été interpellés et évoqués dans les chansons précédentes. À la toute fin cependant, un doute s'installe. En effet, l'instance énonciatrice répète deux fois la question que se pose ce « tu », comme si ces deux lignes, énoncées au « je », devenaient tout à coup les siennes, tout en demeurant celles du « tu » : « T'attends tout l'temps pis tu fatigues / À te d'mander à chaque coin de rue : / "Chus-tu un homme libre / Ou ben un bum perdu?" » (vers 43 à 46). À cette question ultime se dessine une réponse, le titre de la chanson suivante, *M'as mettre un homme là-d'ssus* : « "Chus-tu un homme libre / Ou ben un bum perdu?" / M'as mett' un homme là-d'ssus » (vers 47 à 49). En introduisant ainsi sa prochaine chanson, l'instance narratrice, nous pourrions dire le chanteur, puisque les deux tendent dans cette performance à se confondre, vient donc réduire la distance qui le séparait de son auditoire. En mettant à l'avant scène un « tu » qui nécessairement interpelle l'auditeur, *T'attends* propose également une instance qui partage et fait siennes les pensées moroses qui accablent et perturbent ce « tu ». Astucieusement, cet instance s'approprie les pensées qu'elle projette virtuellement à son auditeur. Après s'être approprié l'attention de son public et de l'avoir par la suite mis en scène, l'auteur se propose désormais en train de partager avec lui des idées semblables. En plus d'éprouver l'inclusion à l'univers de ce spectacle, l'auditeur se sentira désormais intimement lié au chanteur. Par ce présupposé ingénieux, ce dernier vient effectivement de démontrer qu'il partage les vues et les pensées profondes de son auditoire.

3.1.4 La mise en confidence

Après ces stratégies d'amorçage et de séduction visant à maximiser sa relation avec l'auditoire, le chanteur entreprend dans *M'as mettre un homme là-d'ssus* d'offrir à son public ses convictions. Énoncée au « je », cette chanson met clairement en scène un chanteur qui, par l'intermédiaire de son alter ego appelé « Richard », expose ses vues : « Je l'écoutais en m'disant : " Richard, / un chance la drogue t'as sauvé la vie." » (vers 43 et 44). Dans cette chanson satirique, il s'attaque de façon virulente à des institutions et groupes précis appartenant à une certaine élite sociale. En plus de critiquer la police, les médecins, les banquiers et les hommes d'affaires, « Richard » s'acharne plus particulièrement sur une classe économiquement aisée : « On est monté à Outremount, / eux les gratte-ciel, nous les gratteux, / leur expliquer qu'y a pas de honte / à s'amuser avec son pêteux. / On a essayé par tout' les trous, / y a rien à faire, sont trop blasés; / on va essayer l'tout pour le tout, / on va aller les sodomiser. » (vers 25 à 32).

Narrée au « je », cette chanson favorise une atmosphère propre aux confidences, un « entre-nous ». Dans ce lieu de connivence, l'alter ego du chanteur présente ses opinions en y incluant l'auditeur : « Y s'pensent couverts par l'assurance / mais *ent'nous autres* y vont êt'déçus, / y aura pas d'perte de jouissance. » (vers 33 à 35). Après avoir donné l'impression de tergiverser dans ses trois premiers morceaux, le chanteur prend donc ici et plus que jamais position. *M'as mettre un homme là-d'ssus*, en plus de présenter définitivement la direction que prendra le spectacle, devient en quelque sorte un ultimatum. Le chanteur y expose ses vues, ainsi que le ton à la fois pamphlétaire et humoristique qui alimenteront son spectacle. De cette façon, il s'apprête à conclure et à sceller le pacte narratif. En effet, à ce moment de l'audition, le spectateur pourrait encore partir et quitter son siège, tandis que l'auditeur pourrait toujours stopper le disque ou bien, comme dans les magasins fournissant une écoute préliminaire, ne pas acheter l'album. En exposant enfin la violence que prendra ses propos, le chanteur veille à ce que le spectateur ou l'auditeur qui poursuivra son acte d'audition soit « d'accord » pour que

cette communication se poursuive. Cette approche garantit surtout que l'écoute qui suivra sera désirée et « consentante ». Avec cette chanson, le pacte narratif est conclu. L'auditeur qui demeurera à l'écoute partagera alors complètement, et non plus par artifices et manipulations, les vues d'un auteur avec lequel il s'engage à vivre une expérience. Le chanteur et l'auditeur se retrouvent ainsi véritablement dans un « ent' nous autres » propice aux confidences, puisqu'il y a eu reconnaissance et conclusion d'un pacte narratif.

3.1.5 L'interaction avec le public

Certains des procédés employés afin de conclure le pacte narratif se manifestent également à travers tout le spectacle. Ils s'assurent d'une interaction active et constante entre le chanteur et son public : « Le chanteur s'assure d'une communication toujours active (fonction phatique) et peut tenir en main son auditoire (fonction conative).¹⁵⁸ ». Puisqu'il contribue à la réalisation de la performance, l'auditoire est appelé à participer activement dans ce spectacle :

Pour que la communication réussisse, il faut établir et maintenir le contact, garder les lignes ouvertes. C'est ce que réalisent des comportements phatiques [...] ces interventions improvisées qui sollicitent et stimulent le public. Sans eux, le courant ne passe pas, l'étincelle ne flambe pas. Par exemple, certains soirs le public aussi a du talent. La roue est lancée. De la salle à la scène, c'est un feu roulant qu'on peut entretenir, contenir ou déchaîner.¹⁵⁹

L'auteur fait d'ailleurs au dos de la pochette de ce disque divers remerciements dont un destiné, en dernier lieu, « à tout l'auditoire talentueux ». Pour que cette communication demeure active, l'auteur doit d'abord maintenir efficace le sentiment d'inclusion chez l'auditeur face à l'univers du spectacle et des chansons. Dès le début du monologue *Le sabbatique*, le chanteur interpelle par exemple la foule :

¹⁵⁸ Julien, « Le maniérisme vocal », *op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁹ *Id.*, Robert Charlevoix ; l'enjeu d' « Ordinaire », *op. cit.*, p. 15.

« Ça grouillait là-dedans *mes amis* croyez-moi... » (hors texte). La fin de ce monologue, qui introduit la chanson *La porte du ciel*, présente de plus une situation de communication qui se confond à celle qui a véritablement lieu avec les auditeurs. Habilement, « Richard » invite ses auditeurs diégétiques, la « gang d'arabes », et ceux de la salle, les spectateurs, à passer en quelque sorte spatialement à la chanson suivante : « Fack si vous voulez bien faire le tour du propriétaire et embarquez dans la toboggan volante, on va aller faire le tour. » (hors texte). *La porte du ciel*¹⁶⁰ semble d'ailleurs personnellement destinée à l'auditeur : « Laisse-moi te raconter / une p'tite histoire théologique. » (vers 1 et 2). Dans les présentations de *Le bum*, *Les Fros* et *Le prix de l'or*, le voyage entamé avec l'auditeur dans l'univers de l'auteur se poursuit également de façon temporelle. On retrouve ainsi des formules du genre : « Et nous voici rendu à la légendaire histoire du gars » (hors texte), « Nous sommes à la barrière de la mine Noranda à l'été 1934 » (hors texte), de même que « Alors nous sommes maintenant rendus au milieu de l'océan Atlantique en l'an de grâce 1532. » (hors texte).

En plus d'inclure régulièrement son auditoire à l'univers du concert, l'auteur veille à ce qu'il soit constamment sollicité. Physiquement invité dans « la toboggan volante », l'auditeur est également appelé à participer dans la chanson *La porte du ciel*. C'est d'ailleurs la foule qui complète la question du « beau Gaston » : « Un moment d'nné / le beau Gaston / pose une question un peu torvisse;/ " Est-ce que Dieu existe ? / Je paie la traite à tout le monde / si quelqu'un peut me *répondre*". » (vers 7 à 12). Dans *Le chant du bum*¹⁶¹, le chanteur fait une fois de plus intervenir activement son public. Comme en témoigne l'enregistrement, la foule, en pratiquant cette chanson à répondre, devra reprendre chacun de ses énoncés : « J'aurais dû [...] Ben dû [...] Donc dû [...] Farmer ma grand'yeule » (hors texte). Après avoir fait répéter une première fois l'auditoire avec l'accompagnement, le chanteur mentionnera : « Excellent » (hors texte). Il se permet ainsi de commenter avec

¹⁶⁰ Voir appendice I. Version figurant sur Desjardins, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 36-37.

¹⁶¹ Voir appendice J. Version figurant sur *Ibid.*, p. 67-68.

humour cette performance un peu confuse de la part du public : « Ben dû avant donc dû. J'en ai compté quarante-quatre... » (hors texte). Cette capacité à adapter son texte oral selon les réactions du public¹⁶² est d'ailleurs une qualité requise pour les nouveaux conteurs se produisant dans des milieux urbains :

Un bon conteur sait adapter sa narration en fonction de l'auditoire à qui il s'adresse. Il tient compte de ceux qui l'écoutent, de leur rythme, de leurs hésitations, de leurs sourires et de leurs soupirs. Il tient compte aussi des bruits ambiants qui peuvent, s'ils sont élégamment récupérés, enrichir son histoire. [...] L'auditoire des contes est donc partie intégrante du spectacle.¹⁶³

Dans *Le bum* et *Le chant du bum*, l'auteur semble en effet particulièrement attentif aux réactions de son public. Alors qu'il introduit et propose sa chanson à répondre, l'enregistrement présente une foule qui ne semble pas tout à fait enthousiaste à cette idée. Le chanteur s'empresse donc de répliquer : « Freakez pas là, freakez pas... Vous pourrez faire la vague » (hors texte). De plus, alors que l'auditoire entame au mauvais moment le refrain, le chanteur les rappelle amicalement à l'ordre par un « Wow, wow, wow ».

L'auteur s'emploie également à faire occasionnellement des retours et des commentaires sur sa propre performance. Après *Le chant du bum*, il introduit d'ailleurs habilement le monologue suivant, *Heavy Metal* : « Comme vous avez pu le remarquer, j'ai un style de guitare passablement heavy metal, tendances destroy... Mais à ceci y a une raison scientifique... » (hors texte). L'auteur multiplie avec humour les allusions à son œuvre en y incluant des référents appartenant à l'univers du spectacle. Il insère ainsi le titre d'une chanson précédente lorsqu'il présente *Les Fros* : « La chanson que j'avais chanter est une ballade que j'ai écrit y a une quinzaine d'années pour un film documentaire qui s'appelle *Comme des chiens*

¹⁶² Il semble que ce phénomène renvoie à la capacité de l'auteur d'improviser lors de sa performance. Nous évoquions d'ailleurs précédemment cette habileté à propos des paroles constituant ses textes de chansons.

¹⁶³ Renée Robitaille, *Carnet d'une jeune conteuse*, Montréal : Planète Rebelle, 2003, p. 26.

en pacage et qui devrait bientôt arriver sur vos écrans... M'as mettre un homme là-d'ssus! » (hors texte). Employer le titre d'un morceau qu'il a précédemment chanté dans le spectacle est une manière astucieuse d'intégrer l'auditeur dans cet univers diégétique tout en maintenant avec lui une communication active. Il semble en effet que la fonction métalangagière interagisse avec les fonctions phatique et conative pour favoriser les liens entre un chanteur et son public :

Puisque la chanson métalangagière parle de la performance alors qu'elle se lance dans le chaud de l'action, il y fuse une quantité d'interjections, d'admonestations et d'exclamations, qui sont des cris policés, toute une production qui vise à palper le récepteur, à le repérer dans les ténèbres, comme en utilisant un sonar dont les réverbérations sur le corps du performeur rassurent quant aux conditions propices à la bonne entente. De ces touchers, de cette connivence établie, on passe facilement à l'exhortation, à l'incitation, voire à l'injonction sinon militante, du moins participative.¹⁶⁴

Toutes ces interactions avec le public sont par ailleurs empreintes d'humour. L'humour, qui domine la plupart des textes de chansons, présentations et monologues du spectacle, est un autre moyen visant à maintenir une écoute attentive du public. L'auteur rehausse en effet la saveur de son message en introduisant de façon pittoresque ses chansons. Il entretient également la convivialité et la festivité qui caractérisent l'atmosphère du Club Soda. Il n'est alors plus qu'un simple chanteur, mais il devient véritablement un parleur, un conteur. Une fois stratégiquement conclu le pacte narratif, une situation d'écoute devient donc possible. Afin de préserver cette relation, le chanteur devra redoubler d'effort pour entretenir cette situation de communication. En plus d'user des fonctions phatique, conative et métalangagière, la mise sur pied d'un ensemble référentiel devra servir la communication en tant que système de représentation identifiable par l'auditeur et à travers lequel il pourra se repérer tout au long du spectacle.

¹⁶⁴ Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même », *op. cit.*, p. 201.

3.2 La création d'un lieu propice au racontage

3.2.1 L'édification d'une mémoire collective

Comme dans toute communication visant la réussite, le conte écrit exploite par ailleurs cet ensemble référentiel : « La connivence narrateur-narrataire suscitée est maintenue tout au long du conte écrit par différents procédés dont les plus significatifs se réfèrent à un bagage culturel commun.¹⁶⁵ ». Ce contexte, « saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé¹⁶⁶ », doit servir la communication. Dans l'œuvre de l'auteur, ce contexte référentiel devient le point de départ nécessaire à une prise de conscience et à un éveil collectif ultérieur. En ce sens, le chanteur revêt la figure de « l'interprète », puisqu'il devient en quelques sortes le porte-parole d'un groupe social donné :

Dans la performance poétique, la parole du locuteur assume, au moins virtuellement, le discours non prononcé des auditeurs. Le poème, dit ou chanté, « aspire à mettre en place » à la fois le groupe social comme tel, et chacun des individus qui le composent. Le locuteur est vraiment, comme on le dit de musiciens, un « interprète », mais dans l'acceptation antique du terme : il opère un transfert de parole, dont l'effet est d'en accroître le pouvoir significateur pour celui qui le reçoit, et de mettre en cause celui-là même.¹⁶⁷

L'ensemble des textes présents dans ce spectacle expose en effet d'innombrables références auxquelles chaque québécois peut aisément se reconnaître. Lors de sa performance, l'auteur explore le présent et le passé historique, économique et politique de la société québécoise. Par le biais de son alter ego, rien n'échappera à sa parole acerbe et à son regard critique. Ceux qui connaissent bien l'œuvre du chanteur se retrouveront en terrain connu, tandis que les non-initiés seront confrontés à une critique virulente de la société québécoise et nord-américaine.

¹⁶⁵ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Frontières du conte écrit », *Littérature*, no 45, 1982, p. 21.

¹⁶⁶ Jakobson, *op. cit.*, p. 213.

¹⁶⁷ Zumthor, « Pour une poétique de la voix », *loc. cit.*, p. 522.

Le sabbatique est par exemple un long monologue (5 min 56 sec) incarnant probablement le récit le plus loufoque du concert. L'enregistrement permet de constater que la foule est alors très enthousiaste et que le spectacle atteint un de ses points culminants. De façon humoristique et dérisoire, *Le sabbatique* met en scène de nombreux référents propres à la société québécoise et nord-américaine. Il expose d'abord l'alter ego du chanteur, « Richard », qui un jour décide qu'il en a assez de ramasser ses « slips de b.s » (hors texte). Déterminé à « faire comme les gens honnêtes » (hors texte), il entreprend de se « payer un sabbatique » (hors texte). Confronté à une question troublante, « Mais où aller? » (hors texte), il tente de déterminer sa destination : « j'installe ma carte du monde sur mon mur, j'mets un bandeau, j'prends une 'tite aiguille. J'me suis dit là où se va ma 'tite aiguille va rentrer c'est là que j'm'en va. » (hors texte). Il se rend donc à Chibougamau, au « bar Les Copains » : « Ça fait que je prends mes dispositions avec le bien-être social... y a des guichets automatiques partout astéure » (hors texte). Il y rencontre alors un type préoccupé avec qui il poursuit pourtant la discussion : « J'y dit y as tu quelque chose qui te fatigues, je sais pas moé, la constitution¹⁶⁸, l'environnement? » (hors texte). Cet homme est en fait embarrassé par son travail : « la compagnie vient de fermer son plan icitte-là, pis y ont ouvert un projet en Arabie¹⁶⁹ ». Hésitant, il s'interroge quant à son avenir : « Tsé c'pas comme icitte là-bas. Tu dis c'que tu penses y te coupent la tête, tu voles une pomme y te coupent un bras, tu t'excites, en tout cas... » (hors texte). Cet homme, rencontré au hasard, l'invite malgré tout à l'accompagner en Arabie. Un peu inquiet, Richard répond : « Ha ben là... J'sais pas où y en sont rendus avec le bien-être social international... » (hors texte). Après une brève interruption, il enchaîne triomphalement : « Ça fait qu'on arrive en Arabie » (hors texte). Pour pousser les limites du ridicule, les deux protagonistes, après

¹⁶⁸ Soulignons que l'année précédant le spectacle voyait s'échouer l'Accord du Lac Meech. Cet accord visait entre autres à rapatrier la réforme constitutionnelle de 1982 signée par toutes les provinces sauf le Québec. Proposant cinq conditions préalables à son adhésion, le Québec exigeait qu'on le reconnaisse en tant que société distincte. Le 23 juin 1990 marquait pourtant l'échec de Meech, puisque les ministres du Manitoba et de Terre-Neuve annonçaient leur refus définitif de négocier.

¹⁶⁹ Les clins d'œil qui suivront à propos de l'Arabie évoquent certainement les événements alors récents de 1991 concernant la Guerre du Golfe. Rappelons que le 17 janvier 91, les États-Unis envahissaient l'Irak et libéraient ainsi, le 28 février de la même année, le Koweït annexé par l'Irak en août 1990.

quelques vaines recherches ayant pour but de se procurer des drogues illicites, se retrouvent devant « une gang d'arabes » (hors texte). Aux yeux de « Richard », l'occasion est parfaite pour « entamer le dialogue » (hors texte). Il entreprend alors de « leurs expliquer notre système, notre logique de notre religion à nous autres » (hors texte). Par le biais de ce regard nouveau, cette réflexion permet à l'auteur d'explorer les valeurs et les origines religieuses de la société québécoise :

Ça commence avec un Dieu, splité en trois, avec comme un triangle avec un œil qui flash là. Là après ça j'ai expliqué des affaires difficiles à comprendre. Comme nous autres, bon c'est sûr là, y a le ciel, y a l'enfer et y a entre les deux des fois ce qu'on appelle les limbes. [...] Après ça, on est entré dans l'abstraction pure. Les affaires comme la transsubstantiation. L'Immaculée Conception, ça ça a pris un certain temps, mais y avaient l'air de comprendre, y disaient pas un mot. (hors texte).

Très habilement, le chanteur enchâsse donc à son discours des événements actuels n'ayant apparemment d'autre but que d'entraîner l'auditeur vers les autres et l'extérieur. Cette stratégie est pourtant employée afin que le sujet s'interroge sur certains préjugés que lui et sa collectivité pourraient entretenir.

Cette réflexion se poursuit dans le spectacle en multipliant les références au passé historique et social du Québec. *Les Fros*¹⁷⁰ renvoie d'ailleurs aux genèses du milieu ouvrier : « Une grève en pleine crise économique qui est menée par ceux que l'on appelait quand on était petit "les fros". "Les fros" était une contraction du mot "foreigners" qui veut dire "étrangers". » (hors texte). Elle met également en scène de riches propriétaires anglophones et des immigrants venus travailler en Abitibi :

Les Fros avaient fuit la misère de toutes les Russies des années 20 et des années 30, des Ukrainiens, des Polonais aussi. Ils avaient pris le bateau là-

¹⁷⁰ Cette chanson fait référence au contexte économique ayant suivi le crash boursier de 1929. Elle évoque plus particulièrement la grève de dix jours entrepris par mille ouvriers de la Noranda Mines, à Rouyn-Noranda, en juin 1934. Cette grève s'est d'ailleurs conclue dramatiquement pour les Fros; « Ils ont été renvoyés chez eux, et les Canadiens-français, qui sortaient eux-mêmes d'une terrible grève de bûcherons, ont pris leur place à la Noranda » (hors texte).

bas et traversé La Manche pour arriver au Canada à Halifax, où un agent d'immigration les accueillait : « Welcome suckers ». (hors texte).

Les Fros présente en fait des éléments apparemment extérieurs aux Canadiens-français, mais qui ont définitivement forgé l'histoire de la société québécoise. Les référents deviennent une matière non seulement employée afin de réinsérer les Canadiens-français dans leur histoire, puisque c'est à partir de ce moment qu'ils ont commencé à travailler dans les mines, mais aussi afin de les confronter à une situation d'injustice. Cette réflexion entreprise sous forme de voyage temporel et spatial se prolonge également avec *Le prix de l'or*¹⁷¹. Ce conte fait quant à lui appel à des référents historiques appartenant à l'ensemble du continent américain. Il met en scène les premières explorations et, chose peu commune, le massacre et le pillage des Autochtones¹⁷². Plus particulièrement, *Le prix de l'or* fait allusion à la violence faite par les Espagnols aux Amérindiens du sud :

Alors nous sommes maintenant rendus au milieu de l'océan Atlantique en l'an de grâce 1532. Un bateau espagnol s'en retourne à Séville en Espagne. Chacun des marins est riche à jamais. De l'or, de l'argent, de l'opale, du jade, des plumes, ils ont mis le Mexique dans un sac, comme ils s'apprêtent à le refaire encore aujourd'hui. (hors texte).

Ironiquement, ce conte souligne la mentalité qui domine toujours chez l'homme occidental : « La règle d'or tu connais pas? / Si tu as l'or, tu fais la loi; / et corollaire de cette règle, / si t'as pas l'or, tu fais le nègre. / Ah! Ah! Ah! Ah! » (vers 129 à 133). L'auteur évoque d'ailleurs ce passé afin d'introduire les thèmes qui dominent le

¹⁷¹ Voir appendice M. Texte provenant de Desjardins, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 82 à 88.

¹⁷² Un an plus tard, le 30 mai 1992, l'auteur publiait un texte poétique dans *Le Devoir*, *La mer intérieure*, en « l'honneur » du 350^e anniversaire de la ville de Montréal. Ce texte, publié par la suite aux Éditions docteur sax, évoquait les circonstances précédant le Massacre de Lachine. Selon le point de vue adopté par la narration, ce massacre constituerait une vengeance légitime de la part des autochtones qui auraient vu cinquante de leurs chefs abattus le 24 juin 1687. Ce texte fut évidemment l'objet d'une controverse. Le passé récent et politique du Québec en 1991 était encore empreint la Crise d'Oka, confrontation armée avec Kanesatake et Kahnawake entre le 11 juillet et le 26 septembre 1990.

poème *Sahara Lumber*¹⁷³ et sa présentation *Les Métronomes de l'Espoir*. Pamphlétaires, ces textes sont probablement les plus virulents du concert :

Vous savez, l'année dernière, on a fêté le cinquantième anniversaire de l'obtention du droit de vote des femmes et on a aussi fêté le vingtième anniversaire de l'obtention du droit de vote des Amérindiens. Maintenant que l'on est dans une démocratie totale, il ne reste plus qu'une affaire à régler, c'est d'avoir le choix quand on va voter. (hors texte)¹⁷⁴.

Ces allusions aux peuples autochtones font également écho au texte *Le bum* : « Vous savez, aujourd'hui, maintenant que l'on est rendu politiquement dans ce qu'on peut appeler le Bas-Canada, y a quand même un certain nombre de traditions qui faut conserver à part celle de tuer les Indiens et d'éliminer Boston. » (hors texte). Ces interventions viennent confronter la réalité du spectateur et de l'auditeur. Après avoir charmé son auditoire, l'auteur s'applique désormais à lui exposer radicalement un pan caché de son histoire. Dès le début de *Les Métronomes de l'Espoir*, l'enregistrement présente d'ailleurs une audience qui, contrairement aux morceaux précédents, est devenue silencieuse, voir même mal à l'aise. Ce texte fait de plus allusion à un autre événement marquant l'histoire politique québécoise¹⁷⁵ : « J'ai parti un parti politique privé, pour aller plus vite. Grosso modo, on procède par enlèvements sélectifs. [...] On enlève les membres du conseil d'administration de notre bande rivale qui s'appelle Sahara Lumber. » (hors texte). *Sahara Lumber* résume d'ailleurs à la fois le spectacle et l'œuvre entière de l'auteur. En plus d'exposer et d'exploiter les thèmes sociaux, politiques et économiques qui lui sont chers, il met en scène une cause qu'il ne cessera de défendre, l'environnement¹⁷⁶.

¹⁷³ Voir appendice K. Texte figurant sur Desjardins, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 110-112.

¹⁷⁴ L'auteur rappelle à son auditoire que ce n'est qu'en 1940 que la loi a accordé le droit de vote aux femmes et seulement en 1969 que les autochtones ont obtenu le droit de vote aux élections québécoises.

¹⁷⁵ Ces enlèvements évoquent ceux de James Richard Cross et de Pierre Laporte retrouvé mort lors de la Crise d'octobre en 1970. Dans son texte, l'alter ego du chanteur enlève fictivement des personnages pourtant fort importants de l'époque; « M. et Mme Peter Parkington, M. Conrad Black et son épouse, M. Paul Desmarais et son épouse, M. Pierre Pédaleau et ses épouses » (hors texte).

¹⁷⁶ Richard Desjardins a co-réalisé avec Robert Monderie *L'erreur boréale*, un documentaire choc à propos de l'exploitation de la forêt boréale en Abitibi. Desjardins préside également le groupe environnemental L'ABAT,

Le matériel référentiel est donc employé dans ce concert afin d'éveiller chez l'auditeur les composantes d'une mémoire qui le poussent à s'interroger sur sa collectivité. Il fait émerger certains éléments appartenant à la fois au présent et au passé de la société québécoise. Il invite de plus l'auditoire à prendre conscience des forces et des faiblesses de sa nation tout en se tournant vers les générations futures. Il exhorte le public à prendre en charge sa collectivité et à assumer ses responsabilités. Avec un regard différent, l'auditeur est appelé à se tourner vers un autre aspect de sa réalité. Ce bagage, d'abord utilisé pour aller conforter et séduire l'auditeur, tend à l'entraîner vers lui-même et à lui donner radicalement à voir. Avec l'humour cinglant de « Richard », les auditeurs auront beaucoup de plaisir à écouter ce spectacle et ils auront de plus la chance de réfléchir et de se questionner. Ce système de représentation grâce auquel l'auditeur peut se repérer n'est d'ailleurs pas seulement de nature historique, social, économique ou politique. Afin de charmer, de rassembler et d'exhorter son public, l'auteur fait également résonner en lui les échos de son héritage culturel et populaire. Comme nous le verrons, cet émergence participera à créer un lieu essentiellement convivial et festif, propice à l'échange et au déploiement d'une parole conteuse.

3.2.2 L'émergence d'un héritage culturel

Plusieurs morceaux de cet album présentent en effet des éléments propres à la culture québécoise. Enregistré les 18, 19 et 20 avril 1991, ce spectacle s'amuse d'abord à multiplier les références appartenant à l'espace-temps du spectateur. Par exemple, la chanson *Un beau grand slow* semble spécialement choisie selon les circonstances : « À ce temps-ci d'année, un beau printemps qui s'en vient comme aujourd'hui, je ne peux pas faire autrement que r'sortir, c'est une vieille chanson que j'ai composée et avec qui j'ai travaillé pour le groupe *Abbitibbi* ici présent à part ça » (hors texte). Dans *Sahara Lumber*, le printemps revêt de plus un caractère

L'Action boréale Abitibi-Témiscamingue. Son dernier album, *Kanasuta*, est d'ailleurs selon ses propos son premier « album forestier ».

symbolique convenant tout à fait aux gestes radicaux que s'apprêtent à poser *Les Métronomes de l'Espoir* : « Pour que le printemps nous revienne, / obligatoire que le grain meure. / Mettons qu'à soir vous êtes les graines, / nous autres on va faire les semeurs. » (vers 61 à 64). Cette saison évoque surtout dans l'imaginaire québécois les désirs et les envies folles de rencontrer l'amour, une certaine « fièvre du printemps ». Cette légèreté et cette exaltation semblent d'ailleurs servir de contexte aux deux premières chansons du concert. *Kooloo Kooloo* et *Boomtown Café* exposent en effet ce genre de fantaisies : « Et je vous souhaite surtout, surtout, du succès dans vos amours, jusqu'à la fin de la nuit. » (vers 5 et 6) et « Mais moi je te désire, toujours si désirable, / on a mis d'la musique à table, / du p'tit vin fou / pis des baisers partout, partout. / Je t'invite à venir / dans la fourrure cette nuit. » (vers 35 à 40). Cet élément de la culture populaire devient également le thème central de *Un beau grand slow* : « L'hiver s'en va, c'est dur à croire / mais on a passé à travers; / la terre dégèle, les filles sont belles, / dans l'hôtel y fait chaud. » (vers 1 à 4). L'auteur profite de cette atmosphère pour rapporter quelques éléments anecdotiques appartenant aux légendes urbaines québécoises. Les protagonistes de cette chanson se rendront au « Chemin de la dompe », un lieu mythique où, en périphérie des villes, les Québécois se rendent pour vivre des relations sexuelles :

Vous savez, partout au Québec, y a un peu partout en dehors des p'tites villes et des p'tits villages, y a comme un chemin qu'on va quand on a l'âge pour. [...] À Rimouski, ça s'appelle la côte à cœur, que je me suis informé. Dans le bout de Grand-Mère, j'pense c'est le rang des fesses. Par chez nous, c'est un nom plus romantique que ça, nous autres on a appelé ça le Chemin d'la dompe. (hors texte).

L'auteur s'amuse également à insérer dans son spectacle des traditions typiquement associées à la venue du printemps. Dans *Le sabbatique*, l'alter ego de l'auteur s'adresse avec humour à son public en faisant référence au fameux « ménage du printemps » :

Samedi après-midi y avait rien de spécial, alors je me suis dit, c'est le moment idéal, je vais me payer une sensation rare, m'en vas aller faire le ménage dans le hangar. Ça faisait ben dix ans que j'avais pas mis le nez-là, ça grouillait là-dedans mes amis, croyez-moi. Dehors, y avait un beau soleil canadien. (hors texte)

Comme nous l'avons vu, il fait ironiquement écho en introduisant *Le chant du bum* à « un certain nombre de traditions qui faut conserver à part celle de tuer les Indiens et d'éliminer Boston » (hors texte). Pour les amateurs de hockey, le printemps signifie évidemment la venue des séries éliminatoires¹⁷⁷. De la fièvre au ménage du printemps, des séries éliminatoires à des emplois plus symboliques, les références à cette saison prolifèrent donc dans plusieurs textes de ce concert. Elles sont utilisées pour entretenir avec l'auditeur un lieu de rassemblement propice à la communication et, ultérieurement, aux révélations.

L'utilisation d'un matériel culturel et populaire rend en effet possible quelques déclarations-chocs visant à servir le style pamphlétaire de l'auteur. « Richard » invite par exemple dans *Le sabbatique* ses auditeurs à monter dans « une toboggan volante » (hors texte). La « p'tit' histoire théologique » (vers 2) qui suit expose de façon farfelue des amis qui décident un jour de prouver l'existence de Dieu. Par un procédé hors du commun, la « toboggan volante » s'envole lorsque certaines paroles sont prononcées : « " Par en avant maman, / direction : FIRMAMENT ! / Fly ! fly ! fly ! toboggan / dedans le sky ! / Plus loin qu'la lune / et qu'les anneaux d'Saturne. " » (vers 17 à 22). Ce récit évoque donc une aventure de chasse-galerie qui permet à ses membres de découvrir une nouvelle vérité socio-économique. Dieu, puissance désormais essentiellement monétaire, fait usage des paradis fiscaux pour échapper à l'impôt :

Arrivés au pont-levis / du paradis, / trois quatre coups d'crosse de fusil. / Les chérubins jouaient du fifi, / ça sentait le patchouli, oh oui. / Ça fait que là on a

¹⁷⁷ Au moment où ce concert avait lieu, les *Canadiens* de Montréal affrontaient en deuxième ronde les *Bruins* de Boston. Comme en 1990, les *Canadiens* furent toutefois éliminés.

dit : / « Où c'est qu'y est / le vieux bouclé / avec un œil de bœu? / On est icitte pour y faire bull's-eye. » / Les anges y ont dit : / « Il s'en enfui / au Pa... / ra... / guay. » (vers 23 à 37).

La référence culturelle¹⁷⁸ est donc mise au profit du style de l'auteur afin de tourner en dérision un élément social qu'il désire dénoncer. Le spectacle multiplie également les échos à l'héritage québécois avec *Le chant du bum*. Comme nous l'évoquions précédemment, l'auteur précise en introduisant cette chanson : « y a quand même un certain nombre de traditions qui faut conserver [...] y a celle des chansons à répondre » (hors texte). Stratégique, cette chanson à répondre vise principalement à transporter l'auditeur dans un lieu familier et festif, propice à la transmission d'une parole. Tout comme le conte *Le prix de l'or*, *Le chant du bum* réfère en quelques sortes à un style formulaire :

Le « style formulaire » peut être décrit, moins comme un type d'organisation que comme une stratégie discursive et intertextuelle : il enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre, en les y fonctionnalisant, des morceaux empruntés à d'autres énoncés préexistants, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est aussi familier.¹⁷⁹

C'est d'ailleurs dans *Le chant du bum* que le chanteur cite textuellement pour la première fois le dictionnaire *Le Robert*. Ces renvois encyclopédiques se poursuivront également dans *Phénoménale Philomène*. Le bum en question donc, pour narguer une femme travaillant au bien-être social, insère dans ses propos les origines latines des mots « chômage » et « travail »¹⁸⁰ :

¹⁷⁸ La référence à un canot volant mène bien entendu au conte écrit *La chasse-galerie* de Honoré Beaugrand. Ce référent important dans l'histoire de la culture et de la littérature québécoise neutralise d'ailleurs les mises en garde de la religion à propos du diable, personnage qui participe à la mythologie populaire de l'époque. En effet, tous les membres de cette chasse-galerie rentrent sains et saufs à leur camp de bûcherons.

¹⁷⁹ Zumthor, « Le discours de la poésie orale », *loc. cit.*, p. 388.

¹⁸⁰ Selon le dictionnaire en question, « chômer », provenant de « *caumare* », veut bien dire « se reposer durant la chaleur ». Le mot « travail », qui devient au pluriel « travaux » et non « travaux », est bien un « instrument de torture », tout comme le premier de ses nombreux sens signifie : « Faire souffrir, tourmenter, torturer. ».

Point de vue culture madame, un certain nombre de points. Premièrement, selon *Le Petit Robert*, le dictionnaire étymologique, le mot « chômage » vient du latin *caumare*, qui veut dire se reposer quand il fait chaud. Deuxièmement, le mot « travail » vient du latin *tripalium*, qui veut dire « torture ». Je ne peux rien y faire. Troisièmement, c'est pas une job que je veux, c'est d'argent! (vers 36 à 43).

Cette réflexion sur le code s'inscrit de plus d'une façon singulière chez l'auteur. Généralement, un auteur emploie la fonction métalinguistique pour s'inscrire dans un certain réseau de connaissances :

Quand un chanteur ou une chanteuse s'impliquent ainsi dans un vaste jeu d'intertextualité, non seulement fournissent-ils une forme et un espace, une vibration mais ils continuent de tisser de nouveaux liens, de renouer avec d'anciens, de planter dans les interstices du texte des signes, des flèches, des renvois. [...] Le métalangage intervient en effet dans un processus argumentatif qui veut démontrer, convaincre, imposer, justifier, valoriser.¹⁸¹

Par cette réflexion langagière, le chanteur s'insère plutôt dans un réseau qui lui permettra stratégiquement de mieux critiquer les institutions. L'étymologie latine est un savoir réservé à une partie tout de même restreinte de la population. L'emploi de ce savoir devient justement un outil et un piège pour railler une élite ou encore une institution gouvernementale oeuvrant auprès des sans emplois et des démunis.

Loin de ridiculiser l'héritage culturel et populaire, le référent est une fois de plus utilisé afin de défier avec ruse et habileté un élément du système. Employé de la sorte, cet héritage devient une puissance populaire et une arme dans la main des moins nantis. Encourageant par le fait même la culture et non un élitisme culturel, l'auteur, par le biais de ses personnages arrogants, revendique un droit à la culture pour tous et la reconnaissance d'un certain savoir populaire. Bien que ces référents s'assurent d'attirer et de maintenir l'attention du public, ils sont également évoqués afin de rassembler l'auditoire dans un lieu commun. La culture populaire devient

¹⁸¹ Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même », *op. cit.*, p. 179.

alors un moyen de conduire l'auditoire dans des lieux propices aux confidences et aux révélations. Elle permet d'ailleurs à l'auteur d'ancrer plus efficacement et plus profondément son message chez l'auditoire. En interférant les fonctions phatique, conative, référentielle et métalinguistique, l'auteur crée un lieu à la fois convivial et festif, tout en s'assurant de servir son engagement. Il peut ainsi conduire son auditeur dans un espace où la dénonciation et le pamphlet deviennent « opérants ».

3.2.3 La transmission de la parole

Une fois constitué un espace favorable au racontage par l'édification d'une mémoire collective et l'émergence d'un héritage culturel, la transmission d'une parole et d'un message peut incontestablement avoir lieu. D'ailleurs, le spectacle ne cesse de représenter et de mettre en abîme dans ses chansons des situations d'oralité. Le personnage du *piano-man* se confondant avec l'alter ego du chanteur se retrouve effectivement dans les morceaux *Kooloo Kooloo*, *Boomtown Café* et *Phénoménale Philomène*. Les monologues et les présentations *T'attends*, *Le chemin de la dompe*, *Le sabbatique*, *Le bum*, *Heavy métal*, *Les fros* et *Les métronomes de l'espoir* multiplient également les communications orales. De plus, la chanson à répondre *Le chant du bum*, le conte *Le prix de l'or* et le poème *Sahara Lumber* appartiennent à des formes de poésies orales. Ces échos à la situation de performance du chanteur sont exposés dans presque tous les univers diégétiques du spectacle. Ils créent un réseau de situations métalangagières imbriquées les unes aux autres dans la performance principale. En consultant les indications figurant sur la pochette arrière du disque, nous pouvons également remarquer que le tiers du spectacle est alloué à la lecture de textes sans accompagnement musical. Une vingtaine de minutes est consacrée à l'interprétation de trois monologues, de quatre présentations, d'un conte et d'un poème. Que le tiers du spectacle soit alloué à la parole est d'ailleurs un phénomène assez particulier pour un chanteur. Ces singularités évoquent par le fait même une performance semblable à celle du conteur. La poésie, la chanson et le conte sont des genres propices à l'hybridité. Le

conteur emploie des techniques qui ne sont pas tout à fait étrangères à celles de l'auteur :

Conter, aujourd'hui, ce n'est plus enchaîner les divers éléments d'un récit d'une façon platement chronologique, mais c'est se permettre d'utiliser des procédés que l'on retrouve aussi bien en littérature qu'au cinéma ou à la télévision, tels le flash-back, le récit à la première personne, la rupture de chronologie, le mélange des niveaux de récit et de langage, la citation¹⁸².

Sur cet album, plusieurs échos propres à l'univers du spectacle viennent également souligner le ton pamphlétaire des chansons. Ces redondances ne nuisent pas à la portée et à l'efficacité du message de l'auteur. Elles visent plutôt à en faciliter la saisie pour l'auditeur chargé d'assimiler sur le champ de nombreuses informations :

La performance orale implique une traversée du discours par la mémoire, toujours aléatoire et trompeuse, déviante en quelque façon; d'où les variations, les modulations improvisées, la re-crédation du déjà dit, la réceptivité : aucune globalité n'est possible, à moins que le message ne soit très bref.¹⁸³

Ceci pourrait expliquer pourquoi l'auteur choisi d'interpréter en fin de spectacle le poème *Sahara Lumber*. L'esprit qui s'en dégage demeurera effectivement aux portes de la conscience et au seuil de la mémoire de celui qui quittera bientôt la salle et l'univers de l'auteur. Comme nous l'évoquons précédemment, ce poème composé de soixante-douze octosyllabes synthétise radicalement tous les thèmes abordés dans le concert. *Sahara Lumber* témoigne de l'engagement social de l'auteur. La dureté de sa poésie crée assurément un impact émotionnel sur l'auditeur. L'intensité de cette émotion se poursuivra avec la chanson venant clore le spectacle.

¹⁸² Calame-Griaule, *Le renouveau du conte*, op. cit., p. 177.

¹⁸³ Zumthor, « Pour une poétique de la voix », loc. cit., p. 521.

*Le cœur est un oiseau*¹⁸⁴ est en effet tout indiqué pour terminer en beauté et en poésie un spectacle qui, bien qu'il propose un ton loufoque et dérisoire, est en vérité pamphlétaire et engagé. En clôturant ainsi le spectacle, cette chanson permet à l'auditeur de savourer les derniers instants de l'expérience qu'il vient de vivre et d'assimiler les propos de l'auteur. De plus, *Le cœur est un oiseau*¹⁸⁵ vient conclure le spectacle sur une note plus optimiste. Malgré tout le désenchantement mis à jour par l'alter ego du chanteur, un espoir perdure « Par delà les frontières / les prairies et la mer / dans les grandes noirceurs / sous le feu des chasseurs / dans les mains de la mort » (vers 1 à 5) et « Dans les yeux des miradors / dans les rues de nulle part / au milieu des déserts / de froid de faim et de fer » (vers 9 à 12). Une nouvelle opportunité se dessine pour l'auditeur qui s'apprête à terminer son audition. Le « tu » mis en scène dans la chanson semble en effet s'adresser une dernière fois à l'auditeur : « Ce n'était qu'un orage / ce n'était qu'une cage / tu reprendras ta course / tu iras à la source / tu boiras tout le ciel / ouvre tes ailes / Liberté Liberté / Liberté » (vers 17 à 24). Par le biais de cette métaphore, c'est le cœur même du spectateur qui s'envole après avoir partagé un instant les visions du chanteur. Surtout, ce cœur a reçu un présent rendu possible par la transmission d'une parole conteuse. Il est d'ailleurs possible d'envisager que ce sera dorénavant à l'auditeur de transmettre et de propager le don que lui a fait cette parole conteuse. En parcourant dans ce spectacle les différentes stratégies qui permettent à l'auteur de créer un lieu favorable à la transmission de son engagement, nous avons pu comprendre une partie du déploiement de sa parole conteuse. Afin d'en faire une étude complète, il est pourtant nécessaire de se pencher au cœur de cette parole et de mettre ainsi au jour les caractéristiques de cette voix qui vient se lover dans l'oreille de l'auditeur.

¹⁸⁴ On retrouve aussi cette chanson à la fin de l'album *Les derniers humains*, le premier disque de l'auteur.

¹⁸⁵ Voir appendice L. Version figurant dans Desjardins, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 60.

3.3 Le maniérisme vocal

3.3.1 Une esthétique plurielle

Nous allons désormais nous intéresser au maniérisme vocal de l'auteur. Par « maniérisme », nous entendons les composantes d'une esthétique visant à distinguer aisément un chanteur d'un autre. Notre analyse s'efforcera donc de définir « le grain » dans la voix de l'interprète et de déterminer cet espace où « une langue rencontre une voix¹⁸⁶ ». Avant de nous pencher sur les éléments correspondant à l'expressivité de sa voix, nous chercherons d'abord à dégager les particularités de son langage et de sa parole : « On a donné de nombreuses définitions du style; disons en termes simples que dans l'oralité, le style est la manière de se servir à la fois de la langue parlée et des moyens oraux de l'expressivité.¹⁸⁷ ». Les chansons que nous avons jusqu'à maintenant étudiées présentent par ailleurs une utilisation variée de la langue française. Elles exposent plusieurs registres de la langue française¹⁸⁸ qui tendent à faire un pont entre un langage populaire et un langage plus savant. *Nataq*, *Tu m'aimes-tu*, *Akinisi*, *Lomer*, *Les Yankees*, *Le cœur est un oiseau* et *Le prix de l'or* sont par exemple écrites en style soutenu. *On m'a oublié*, *L'effet Lisa*, *Quand ton corps touche*, *Kanasuta* ou encore *Notre-Dame des scories* réfèrent plutôt à un langage courant qui intègre quelques termes appartenant au style familier. À quelques exceptions près, l'ensemble des chansons qui figurent sur l'album *Richard Desjardins au Club Soda* sont quant à elle écrites dans un langage familier. À part quelques textes isolés, la vulgarité est à peu près absente du langage de l'auteur. Très peu de sacres, de mots injurieux ou à caractères indécents se retrouvent en effet dans ses textes de chansons. Comme nous le verrons bientôt, la virulence et l'arrogance des propos de l'auteur se retrouvent plutôt dans l'humour et les nombreux jeux de mots qui parcourent ses chansons.

¹⁸⁶ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, no 9, 1972, p. 58.

¹⁸⁷ Calame-Griaule, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸⁸ Nous avons retenu pour notre étude les « quatre registres de langue utilisés à des fins expressives » et qui concerne à la fois l'écrit et l'oral. Voir à ce sujet Carole Pilote, *Français. Ensemble 1. Méthode d'analyse littéraire*, Québec : Études Vivantes, 1997, p. 304.

Plus particulièrement, nous retrouvons sur l'album *Richard Desjardins au Club Soda* des erreurs syntaxiques propres à la langue parlée. Ces erreurs abondent surtout dans les monologues et les présentations. Nous pouvons ainsi repérer dans *Le chemin de la dompe* : « Alors c'est le temps, à ce temps-ci de l'année, un beau printemps qui s'en vient comme aujourd'hui, je ne peux pas faire autrement que ressortir, c'est une vieille chanson que j'ai composée, avec qui j'ai travaillé pour le groupe *Abbitibbi* ici présent à part de ça » (hors-texte) et dans *Le sabbatique* : « La différence entre nous autres pis vous autres, vous autres vous pensez qu'y a un paradis sur terre, je sais pas moé, mais nous autres on a un spot pour ça » (hors-texte). Cette présence accentuée de la langue parlée renvoie à une construction et à un vocabulaire propre au joul. Dès les premiers morceaux du concert, il est en effet aisé de retrouver les traces de ce langage familier. Dans *Kooloo Kooloo*, *Boomtown Café* et *M'as mett' un homme là-d'ssus*, de nombreux anglicismes viennent parcourir le langage coloré de l'auteur : « socqueur », « game de bowling », « cash », « steam », « smooth », « délivreur », « show », « game over », « slotche », « ride », « down » et « Outremount ». Certains termes et expressions réfèrent également à ce type de langage familier : « chars », « t'sour de bras », « ça r'vole partout », « broue dans l'toupet », « trempes en lavette », « bobos béqués » et « crinque le p'tit joint ». Quelques mots renvoient plutôt à des archaïsmes tel que « piasse », « s'enfarger », « astheure », « empilade », « guiboux » et « boucane ». Plus rarement, l'auteur use de mots vulgaires dans son discours. Il est en effet question dans ces premières chansons de « fait noir comme dans l'cul d'un ours », « tu t'crisses en bas tête la première », « O.K. pompier! fait que suce ma hose », « s'amuser avec son péteux », « le nez dans l'cul » et « on va aller les sodomiser ». Certaines expressions tel que « l'affaire est dieu-fifi » et « fusée d'poils » semblent finalement faire allusion à un vocabulaire inusité et distinctif propre à l'auteur.

De plus, l'auditeur remarque dès les premiers instants de cet album la nasalité caractéristique au chanteur. On peut aisément remarquer un allongement et un

étirement des voyelles et des consonnes dites nasales¹⁸⁹. Les voyelles [ã], [ẽ], [œ] et [ɔ] et les consonnes [m], [n], [ɲ] et [ŋ] se retrouvent en effet intensifiées chez le chanteur. Ces particularités de la prononciation québécoise¹⁹⁰ se manifestent également par l'accentuation de certaines consonnes, l'élision de consonnes ou de voyelles finales ou encore par la compression et l'escamotage dans les phrases et les termes. Ces quelques caractéristiques propres à la syncopation, « écrasement de la syllabe qui était très courant en vieux français¹⁹¹ », nous mènent à une autre caractéristique de la diction chez le chanteur, la diphtongaison : « L'effet combiné de réduction et d'allongement de la syllabe permet la diphtongue¹⁹² ». Ces phénomènes propres au joul semblent directement reliés au rythme présent dans la chanson et dans toute forme de poésie orale. Le joul est en effet une opération visant à déjouer les règles du langage, puisqu'il parvient, à l'intérieur de celui-ci, à conjuguer à la fois le rythme et la musicalité du mot, du verbe et de la phrase. Le joul impose en quelque sorte un nouveau rythme au langage. La syncopation et la diphtongaison déplacent l'agencement des accents des mots dans le discours, en créant ainsi un nouveau tempo dans l'énonciation et une nouvelle partition rythmique de la phrase : « Dans la chanson, le joul a sauvé la capacité d'accentuation de notre langue et, par le fait même, cette propriété naturelle de la langue : le rythme.¹⁹³ ».

Ces particularités linguistiques se manifestent dans presque toutes les chansons de l'album *Richard Desjardins au Club Soda*. Bien que l'auteur maîtrise parfaitement les registres soutenu et courant, il a pourtant décidé d'employer dans son spectacle un langage familier. Le choix de ce registre devant un public n'est pas anodin. La variété de la langue française dans l'œuvre de l'auteur correspond d'abord à un souci de vraisemblance. L'auteur crée des personnages ayant des personnalités propres et qui évoluent dans certains contextes et univers poétiques. Les protagonistes adoptent un langage qui leur convient et qui correspond au genre

¹⁸⁹ Maurice Grevisse, *Précis de grammaire française*, Bruxelles : Duculot, 2000, p. 12 et 14.

¹⁹⁰ Voir à ce sujet Mario Bélanger, *Petit guide du parler québécois*, Montréal : Stanké, 2004, p. 201-205.

¹⁹¹ Bruno Roy, « Espace et rythme du chanté au Québec », *Études littéraires*, vol. 27, no 3, 1995, p. 65.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 72.

qu'emploie l'auteur dans ses chansons. Dans le même ordre d'idées, plusieurs textes, monologues et présentations mettent en scène dans cet album l'alter ego du chanteur. « Richard » est d'ailleurs un personnage qui ressemble fort au « bum » évoqué dans les différents univers diégétiques. Comme nous l'avons vu, cet alter ego maîtrise également très bien la langue française. Mais surtout, il s'oppose et se dresse contre une élite politique, économique, sociale et même culturelle. En employant un langage familier, il semble ainsi dénoncer une certaine « langue de bois ». Ce registre est utilisé afin de servir la communication orale et de permettre à l'auteur de s'approprier son public. Cette langue familière incarne donc l'essence de sa parole conteuse. Elle représente la façon qu'il a choisi afin de se faire entendre et de s'assurer que son message porte. En plus d'illustrer un souci de vraisemblance et de viser la contestation, la langue parlée poursuit également un but précis dans ce spectacle. Il semble en effet que l'auteur entretienne une ambiance festive en activant une certaine fonction ludique du langage.

3.3.2 Jeux de langages

Cette esthétique plurielle de la langue se manifeste également chez l'auteur par l'emploi d'autres langues. Par exemple, *Fossumbrone*¹⁹⁴ est entièrement écrite en étrusque, un vieux dialecte italien. *Desaparecido*¹⁹⁵ est de plus une pièce instrumentale dont le titre signifie « disparu » en langue espagnole, tout comme *Señorita* est une chanson dont le titre veut dire « mademoiselle ». Cette langue revient d'ailleurs périodiquement dans son œuvre. Dans *Kooloo Kooloo*, l'auteur fait allusion à une salsa « muy picante », c'est-à-dire « très piquante ». En plus d'introduire quelques mots de vocabulaire tels « situación meteorologica » et « problema politico », il emprunte l'accent espagnol durant sa performance du conte *Le prix de l'or*. Sur l'album *Les derniers humains*, l'auteur emploie aussi des termes tels « gringo », « Rio Grande », « San Diego » et « muchacha ». Il insère également

¹⁹⁴ Desjardins, *Kanasuta*, op. cit.

¹⁹⁵ *Ibid.*

dans ses textes de chansons des mots de langue inuit et algonquine. *Nataq* signifie effectivement « de l'eau entre deux glaces », tandis que *Kanasuta* désigne « là où les diables vont danser ». Bien que des anglicismes viennent parfois ponctuer les chansons de l'auteur, certains textes contiennent des passages entièrement rédigés en anglais. Dans *Les Fros* par exemple, cette langue est employée pour illustrer les propos d'un riche propriétaire anglophone : « That's what I call a silly cause / 'cause I'm only here for the money, stupid. / The French Canadians wanted by the mine. » (vers 6 à 9) et « Bend on your knees Commies and sing / a song for your kind Copper King. » (vers 36 et 37). *The king is dead* est quant à elle une chanson écrite totalement en anglais, tandis que *The Ballad of the Millwheel*¹⁹⁶ est un texte emprunté intégralement à Bertold Brecht. Ce va-et-vient entre différentes langues se retrouve également dans des mots « inventés » et qui possèdent une consonance étrangère tels que « kooloo kooloo » et « Hawaiï hawayou ».

Cette intrusion dans les chansons de l'auteur cède de plus la place à l'insertion de textes ou d'extraits provenant de sources étrangères. Un proverbe indien est ainsi intégré à même le texte dans *La maison est ouverte* : « Ce qui n'est pas donné est perdu. » (vers 47). Le poète chilien Pablo Neruda est également cité dans *L'étoile du nord*¹⁹⁷ : « Plus de chemin, il se fait en marchant. » (vers 4). Dans *Va t'en pas*¹⁹⁸, l'auteur insère à son texte les paroles du chanteur, poète et écrivain argentin Hector Roberto Chavero : « Moi j'ai tant d'amis / Je peux pas les compter » (vers 46 et 47) et celles d'un graffiti vu sur la rue Ontario en 1985 : « Ils briseront les lois / Les cadenas et les os » (vers 25 et 26). D'autres poètes ayant marqué la littérature se manifestent également dans certaines de ses chansons. *Lomer* est composée à la manière de François Villon : « à la Frenchie Villon¹⁹⁹ » et le titre *Que sont devenus mes amis?*²⁰⁰ renvoie à un vers de *La complainte Rutebeuf*. Comme

¹⁹⁶ Ces deux chansons figurent sur Desjardins, *Les derniers humains*, op. cit..

¹⁹⁷ Ces deux textes figurent sur *Id.*, *Boom Boom*, op. cit..

¹⁹⁸ *Id.*, *Tu m'aimes-tu*, op. cit..

¹⁹⁹ *Id.*, *Paroles de chansons*, op. cit., p. 39.

²⁰⁰ *Id.*, *Kanasuta*, op. cit..

nous l'avons vu précédemment, cette intertextualité vise à insérer l'auteur dans un réseau de références qui cadre bien avec son écriture et son engagement. L'intertextualité et le métalangage viennent donner une épaisseur et une consistance à son œuvre. Ils servent le processus de réflexion et de questionnement que l'auteur désire partager avec son auditeur. Sa parole conteuse s'appuie donc sur la puissance et la force de d'autres figures ayant marqué les formes de poésie orale²⁰¹.

Il semble que ces jeux métalangagiers et intertextuels viennent activer dans l'œuvre de l'auteur la fonction ludique du langage. Sa parole conteuse puise également sa force dans le pouvoir à la fois subversif et festif de la langue²⁰². L'engagement de l'auteur et la transmission de sa parole passent en effet par cet autre dimension du langage. Dans l'album *Richard Desjardins au Club Soda*, ses textes les plus engagés et virulents sont d'ailleurs remplis de jeux de mots vifs et habiles. Cette manipulation ludique du langage représente une autre manière pour l'auteur de s'assurer de la portée de son message. Sa parole parfois acerbe tend une fois de plus à séduire et à charmer, mais également à dénoncer, critiquer et convaincre son public. Ces nombreux jeux de mots et de pensées sont directement reliés dans son discours à son engagement social. Il est en ce sens intéressant de souligner que dans le langage la figure porte à l'action : « La figure est plutôt un mode d'action dans et par le discours : elle agit et fait agir.²⁰³ ».

Ces jeux de mots sont donc la preuve du rythme et de la violence contenus dans le langage, tout en témoignant de son pouvoir subversif. Plusieurs figures de pensées se retrouvent dans les textes de l'album au Club Soda. Nous y avons entres autres retracé l'emploi de certains paradoxes : « affirmation qui paraît

²⁰¹ En plus de multiplier les références à certains genres d'écriture et d'oralité, l'auteur insère également dans son écriture de nombreux styles musicaux. Il use en effet des genres classique, folk, country, western, jazz, blues, piano-bar ou encore le style épuré du chansonnier.

²⁰² Nous pensons plus particulièrement aux groupes de rap, « Rythm and Poetry », qui allient le pouvoir subversif de la poésie à la contestation. Au Québec, nous pouvons par ailleurs mentionner le groupe *Loco Locass*. Leur premier album, *Manifestif*, s'efforce d'unir le rap à la poésie en créant une œuvre « manifestive » qui allie la fête et l'engagement.

²⁰³ Danielle Forget, *Figures de pensées, figures de discours*, Québec : Nota bene, 2000, p. 97.

contradictoire ou la présentation d'une pensée qui va à l'encontre de celle communément admise²⁰⁴ ». Dans les chansons *T'attends* et *M'a mett' un homme là-d'ssus*, les propos de l'auteur sont en effet remplis de dérision en exposant des raisonnements hors du commun : « Bon ben là, que c'est qu'on fait? / On fait-tu un char, / Ou be'donc si on achète un p'tit? / Les chars sont p'tits / Les p'tits sont rares » (vers 15 à 19) et « Y a tell'ment d'polices, mes amis, / ça va prendre des bandits ben vite. » (vers 13 et 14). Nous y avons également repéré l'utilisation de formules proches du proverbe et du syllogisme. Dans *T'attends*, l'auteur exprime ainsi de façon ironique une vérité alliant sagesse et conseil populaire : « Avoir une grosse job/ c'est comme fumer un joint. / Plus tu têtes, plus tu vas loin. » (vers 33 à 35). Dans le même ordre d'idées, le raisonnement propre au syllogisme vient servir l'arrogance du « bum » dans *Le chant du bum* : « Le juge m'a dit : " Vous n'avez rien commis, / je vous condamne conséquemment / à cent piasses ou l'hiver en d'dans." / "Merci beaucoup la seigneurie." / En voilà un qui m'a compris. / "Je pense que je vas prendr' l'argent!" » (vers 54 à 59).

De nombreuses figures de mots viennent également parcourir son œuvre. Les calembours semblent demeurer les figures favorites de l'auteur dans ses textes de chansons :

Ce mot désigne un jeu d'esprit fondé sur des mots à double sens ou sur une équivoque de mots, phrases se prononçant de manière identique. [...] Cette figure repose sur l'homonymie (mots formellement identiques, mais de sens différents), l'homophonie (une similitude de sons recouvrant différents sens), sur la polysémie (plusieurs sens pour un même mot) et sur la paronymie (mots presque homonymes). Il s'agit ainsi de rapprocher deux mots de sens différents pour tirer parti de l'équivoque créée.²⁰⁵

Les équivoques créées servent d'ailleurs l'humour cinglant de l'auteur et la transmission de son engagement. Dans *Le bum* et *M'a mett' un homme là-d'ssus*,

²⁰⁴ Richard Arcand, *Les figures de style*, Québec : Éditions de l'Homme, 2004, p. 123-124.

²⁰⁵ Ricalens-Pourchot, *op. cit.*, p. 30-31.

l'emploi de calembours reposant sur la polysémie de certains termes vient maximiser le ton revendicateur et subversif du chanteur : « Et nous voici rendu à la légendaire histoire du gars qui était tellement down qui sentait l'asphalte. » (hors-texte), « O.K. pompier! fait que suce ma hose » (vers 4) et « eux les gratte-ciel, nous les gratteurs » (vers 26). Des calembours ayant pour origine la paronymie dans *M'a mett' un homme là-d'ssus* soulignent l'ironie de ses textes : « Down down centre-vidé » (vers 5), « condo le jour, condom la nuit' » (vers 40), « Je frotte ma femme et j'flatte mon char » (vers 41) et « Ça m'prend un ticket, un ti-ketchose » (vers 3). Dans *Charcoal*²⁰⁶, ce type de calembour vient accentuer la violence de ses dénonciations : « L'adn, l'adn, L'adn of the world. / Le cimetière, le cimetièrs-monde » (3 et 4), « Je sui Al Capote au temps de l'inhibition. / Oui je vous le dis : "James Bande encore." / Des mots, des mots, des mots, des mots, des mots, / démocratie. / Chu pas spécialiste, / ch't'un peu spécial, / je suis réa-liste électorale. » (vers 42 à 48) et « C'est sûr, c'est même un peu suri. / Hiérard chie su'à tête de tout l'monde. » (vers 53 et 54).

Des doubles sens sont également au service de l'efficacité du message et de l'engagement de l'auteur. Cette figure de mots fait « entendre simultanément deux sens du même mot ou de la même expression : le sens figuré et le sens propre ou le sens abstrait et le sens concret²⁰⁷ ». Elle se manifeste notamment dans *Les métronomes de l'espoir* et *Sahara Lumber* : « y a pas fini de danser le ministre cha-cha-cha » (hors-texte) et « On va vous jouer un, deux, trois, quatre, / le concerto pour corde au cou. / Mesdames, Messieurs, Spécial Cravates, / ça va swinger pas mal beaucoup. » (vers 70 à 73). Certaines modifications de formulations connues, « transformations d'une expression de la langue ou de la parole d'autrui, mais pas au point que le lecteur ou l'auditeur ne fasse pas le lien avec la formulation de départ²⁰⁸ », viennent aussi agrémente la subversion et la violence de ses chansons. *Charcoal* possède une quantité significative de ces transformations : « Veuillez

²⁰⁶ Desjardins, *Boom Boom*, op. cit.

²⁰⁷ Arcand, op. cit., p. 65.

²⁰⁸ Ibid., p. 110-111.

agréer monsieur, l'expression / de mes sentiments les plus révoltés. » (vers 74 et 75) et « Boudha est gros, Allah est grand. / Que Dieu vous garde, moi j'ai pas l'temps. / Charcoal. / Louons le Seigneur / cent piastres par semaine. / Aimez-vous les uns su'es autres. / Ma patrie ou une autre » (vers 76 à 82).

Le mise en place d'une esthétique plurielle et l'activation de la fonction ludique par certains jeux de langages constitue donc une part importante du maniérisme vocal chez l'auteur. Ces emplois visent non seulement une meilleure portée du message sur l'auditeur, mais ils servent également l'engagement de l'auteur. Le langage est à la fois rassembleur et violent, il pousse à l'action et fait agir. Chez l'auteur, la virulence des propos est à mi-chemin entre la violence et l'humour, et la manifestation n'est jamais très loin de la fête et de la dérision. Après avoir parcouru la langue et le langage correspondant au style oral de l'auteur, il faut désormais plonger au cœur de son maniérisme vocal, là où par différents moyens d'expressivités le langage rencontre une voix.

3.3.3 La dramatisation par la voix

Pour terminer, nous allons nous intéresser à l'expressivité et aux phénomènes de corporéité présents dans la voix de l'interprète. Dans la chanson, tout comme dans la poésie et le conte, la voix « démultiplie les effets du texte²⁰⁹ ». Elle est en effet capitale dans l'œuvre de Richard Desjardins, puisque au-delà du texte et de la musique, elle s'impose et interpelle le l'auditeur : « la voix, indépendamment des signes phoniques qu'elle véhicule, est par elle-même vecteur de sens²¹⁰ ». Comme nous l'avons déjà noté dans notre premier chapitre, cette voix singulière et marginale accentue cette « incarnation » propre à l'instance énonciatrice. À la manière du conteur, Desjardins fait plus que reproduire les notes d'une mélodie. Avec sa voix, il incarne et habite ses textes : « La plupart des

²⁰⁹ Chamberland, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 27, no 3, 1995, p. 7.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 523.

conteurs tentent d'exploiter au maximum le potentiel dramatique de leur voix et plusieurs utilisent leur corps tout entier pour ajouter à la dramatisation de leur performance.²¹¹ ».

Le maniérisme vocal de l'auteur dramatise ses textes en leur conférant une dimension ludique et théâtrale à la fois. Sa voix active le sens du texte : « Comme le sel et les condiments bien dosés donnent du goût à la nourriture, le style oral, condiment du conte, en favorise la dégustation. C'est aussi lui qui permet de dramatiser le conte, au sens étymologique de "mettre en action" (drama).²¹² ». Cette dramatisation qui relève plus particulièrement de la parole conteuse se retrouve à différentes intensités dans l'œuvre de l'auteur. Par exemple, il travaille sa voix dans *Phénoménale Philomène* de manière à rendre son texte plus vivant et dynamique. Comme le conteur, il en devient « à la fois l'auteur, le metteur en scène et l'acteur²¹³ ». Dans cette chanson, comme dans *La caissière populaire*, *Le gala*, *Les veuves*, *Akinisi*, *Les Yankees*, *Miami* et *Le prix de l'or*, il emprunte un ton plus près du récitatif que du mélodique. À plusieurs reprises, la musique s'interrompt afin de laisser la parole aux protagonistes ou encore pour accentuer l'effet de suspense lors de certaines actions et péripéties. À chaque personnage, y compris le narrateur, l'auteur s'efforce de prendre une voix différente. Alors que le narrateur présente pour la première fois Philomène, il emprunte un ton plus mystérieux, plein de sous-entendus. Pour introduire les propos de Philomène, il préfère emprunter une voix douce et féminine, tandis que pour ceux du « coq du village », il use plutôt d'une voix plus virile et forte, frisant la caricature. L'interprète chuchote parfois : « Que tu t'étends longtemps » (vers 134), alors qu'à d'autres instants sa voix se fait forte, près du cri : « O. K.! L'entracte! » (vers 150). À certains passages, il va même jusqu'à intégrer des effets de bruitage dans sa voix. Alors qu'il présente « Tite-Ligne Gagnon pis son homme de bras » (vers 28), il s'interrompt pour faire entendre un

²¹¹ Robitaille, « Le renouveau du conte au Québec », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 30.

²¹² Griaule, *Le renouveau du conte*, op. cit., p. 156.

²¹³ *Ibid.*, p. 297.

reniflement sonore et siffler. Lorsque le « type jaloux » (vers 121) s'effondre suite à un infarctus, il intègre à sa voix un son imitant quelqu'un qui succombe à un étranglement.

C'est toutefois dans *Le prix de l'or* que la voix de l'auteur se transforme vraiment de façon remarquable et significative. Interprété devant un public au Club Soda, *Le prix de l'or* demeure jusqu'à ce jour le seul conte présenté en tant que tel dans son œuvre. Comme nous l'évoquions précédemment, un accent espagnol se glisse dès les premiers instants dans la voix de l'interprète. Dans les quelques onze minutes (11 min 56 sec) que dure ce conte, six minutes (2:06 à 8:18) sont strictement consacrées à l'interprétation de l'auteur. Seuls quelques bruits imitant les craquements du navire sont intégrés à la performance. Le piano, associé aux vagues de la mer, ne se manifestera que lorsque celle-ci sera en mouvement. À certains endroits, le silence devient également un accessoire indispensable. Lorsque le capitaine meurt, il s'impose par exemple pendant quelques secondes. Un grand bruit de tonnerre est de plus reproduit alors que le typhon engloutit le navire. Jusqu'à la fin du conte, ces différents effets de bruitage sont périodiquement présents sans nuire à la performance de l'interprète.

Tel que présenté chez VLB²¹⁴, le texte écrit comporte quelques didascalies. En plus d'introduire le nom des neuf personnages qui prendront la parole, elles se chargent d'indiquer lorsque le capitaine meurt et que le navire coule. Afin que l'auditeur reconnaisse les protagonistes, l'auteur interpelle par leurs prénoms les marins et s'assure de prendre pour chacun d'eux une voix différente. Il adopte ainsi un ton, un registre, un débit et une diction propre à chaque marin. Par exemple, l'auteur revêt pour Emanuel une voix forte et bien articulée, à l'image de ce marin fier et ambitieux qui devra imposer son autorité en devenant capitaine. Selon la nature de ses propos, il insère dans sa voix des crescendos allant jusqu'au cri et des decrescendos allant jusqu'au chuchotement : « Sur mon passage j'ai tout vaincu. /

²¹⁴ Voir appendice M. Version figurant dans Desjardins, *Parole de chansons*, op. cit., p. 82-88.

Je suis, vivant, une céphéide. / Jamais pourtant je n'aurais cru / périr par un mouvement du vide.» (vers 10 à 13) et «Moi, Emanuel d'Estremadure, / où les moulins commandent au vent, / je peux vivre sans nourriture; / la honte me tuera bien avant. » (vers 54 à 57). Pour illustrer le désespoir et la révolte d'Emanuel, il pèse également certains mots, ce qui ajoute une touche dramatique à la situation :

Et nous voilà, *pantins du sort*, / voiles *mortes* au galion *funèbre*, / perdus au large des Açores. / Le compas *sombre* dans les *ténèbres*. / Le soleil chauffe *encore et encore*. / *Misère!* Tout ce qui vit *pourrit*. / L'eau *s'échappe* de nos corps. / Plus une *goutte* dans les *barils*. » (vers 18 à 25).

Si l'interprète sait captiver son audience dès les premiers instants de sa performance, l'intensité demeure alors qu'il donne vie à chacun des membres de cet équipage. L'auditeur se fait attentif aux voix de Ramon, grave, lente et pieuse, à celle de Juan, aiguë et chantante, de Velasco, suave et sensuelle, de Alonzo, hargneuse et saccadée, à celle de Arroyo, mourante, faible et à bout de souffle, et enfin à celle de Inocencio, criarde et méprisante. Alors que la musique réapparaît et que les voix se font plus chantantes et mélodiques, l'auteur continue de « jouer » ses personnages en leur donnant une âme et une voix qui correspond à leur personnalité et à leurs émotions. Les serments des marins, faits avec le plus grand sérieux, feront apparaître des voix décidées et fermes, tandis que leurs parjures feront apparaître des voix hésitantes, arrogantes, criardes et dissonantes. Cette « dramatisation », qui se poursuit pendant les strophes et le refrain, révèle donc un chanteur accompli et virtuose dans l'art de conter.

Grâce à cette analyse concernant l'album *Richard Desjardins au Club Soda*, nous avons pu dégager les stratégies qu'emploie l'auteur afin de déployer efficacement sa parole conteuse. En usant des fonctions phatique, conative, référentielle et métalinguistique, l'auteur s'assure de créer un lieu propice à la transmission et à la réception d'une parole et d'un engagement. En entretenant avec l'auditeur une atmosphère conviviale, il réussit à allier dans sa performance une

rencontre festive favorable aux revendications. La langue et le langage deviennent pour lui un jeu à travers lequel il veille ingénieusement à la cohésion et à la portée de son message. Oscillant entre le sérieux et le dérisoire, son esthétique vocale est plurielle. Elle concilie une activité ludique et engagée, « manifestive ». De plus, le style oral de l'auteur sert son engagement tout en permettant la dramatisation de ses textes. Son maniérisme vocal se manifeste dans un espace où une langue rencontre une voix. Avec une voix singulière et marginale, il devient habilement le dramaturge, le conteur et l'acteur de ses récits. Ces stratégies discursives et ces phénomènes de corporéité de la voix représentent des procédés que l'auteur emploie dans la totalité de son œuvre. Ils incarnent les traces orales de sa parole conteuse et illustrent le déploiement de celle-ci dans ses textes de chansons.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous cherchons essentiellement à définir les composantes écrites et orales de la parole conteuse dans l'œuvre de l'auteur, compositeur et interprète Richard Desjardins. Il se veut une réflexion sur l'écriture de ses chansons et leur mise en voix, leur performance. À l'aide de méthodes empruntées à l'analyse de l'écrit (Genette, Milly, Joubert et Jakobson) et de l'oralité (Jakobson et Zumthor), il explore successivement ces deux axes indissociables dans le corpus. En s'inspirant des études de la chanson québécoise (Julien, Chamberland, Perron et Giroux) et du renouveau du conte (Clame-Griaule, Massie et Robitaille), il tente également de mettre au point une méthode visant à concilier l'analyse de l'écrit et de l'oralité dans les phénomènes de la chanson et du conte oral.

Afin de dégager ce qui correspond aux traces écrites de la parole conteuse chez l'auteur, nous examinons dans un premier temps ce qui participe à la création de scénarios dans ses chansons. Grâce à une analyse de *Phénoménale Philomène*, nous repérons les procédés de mise en scène qu'il met habilement en oeuvre dans ses récits pour captiver et maintenir l'attention de son auditeur. En proposant une structure où les grandes parties de l'action forment un ensemble de tableaux spatio-temporels judicieusement mis en place, il présente un univers pittoresque et riche en rebondissements. Nous soulevons également à l'aide de cette chanson les particularités de l'instance prenant en charge le discours. À travers la figure du chanteur, le narrateur endosse le récit et agit à titre de performeur. Grâce à d'ingénieux artifices, la parole conteuse se manifeste par le biais d'une instance physique et réelle. Elle emprunte le visage d'un conteur qui est le seul à percevoir les secrets de cette « scénarisation ».

Nous cherchons dans un deuxième temps à définir la nature de l'image dans l'œuvre de l'auteur. Une étude de *Tu m'aimes-tu* permet d'abord de comprendre la formation et le déploiement d'atmosphères poétiques dans un texte de chanson. En explorant l'établissement de réseaux isotopiques, nous repérons par la suite une série de comparants spatialisant dans plusieurs de ses textes différents thèmes amoureux. Grâce à *On m'a oublié*, nous retraçons également une construction du sens par l'image chez l'auteur. Dégager les éléments d'une écriture visuelle permet d'ailleurs de relever le caractère inusité et la violence des images dans ses chansons. Nous déterminons finalement à l'aide de *Nataq* l'efficacité et la portée de l'image dans son œuvre. En observant les fonctions expressive, phatique et conative, nous portons ensuite notre attention sur la fonction poétique de ce discours. Par la succession d'images évocatrices, le texte poétique vise à émouvoir et à convaincre son destinataire. L'image agit à titre de catalyseur, elle magnifie le discours. Elle est non seulement porteuse de sens, mais également d'émotion.

Dans un dernier temps, nous étudions ce qui correspond aux traces orales de la parole conteuse chez l'auteur. Grâce à une analyse portant essentiellement sur l'album *Richard Desjardins au Club Soda*, nous explorons les stratégies qu'il utilise afin de déployer sa parole conteuse. Il est d'abord question des procédés qu'il emploie afin de conclure et d'entretenir un pacte narratif avec son auditoire. Nous dégageons ensuite comment il met sur pied un lieu propice au « racontage ». En usant des fonctions phatique, conative, référentielle et métalinguistique, il crée une atmosphère favorable à la transmission et à la réception d'une parole et d'un engagement. Nous définissons également à l'aide de cet album ce qui participe au maniérisme vocal de l'auteur. Par le biais d'une esthétique plurielle et ludique, Desjardins met à profit un espace où le langage rencontre une voix. En multipliant les phénomènes de corporéité et d'expressivité, son style vocal permet la dramatisation de ses chansons.

L'ensemble de ce travail permet de conclure que la parole conteuse traverse et alimente l'œuvre de Richard Desjardins. Elle dévoile un univers narratif riche et complexe où s'entremêle un réseau d'images qui soutiennent le récit. Par une construction savante, les structures de l'intrigue créent un sentiment d'attente et de suspense chez l'auditeur. Dans l'élaboration de ces scénarios, les images contribuent à l'efficacité du discours. En plus d'appuyer l'atmosphère poétique que cherchait à créer la mise en scène des récits, elles participent à la magnificence et à la charge émotive du discours. L'image agit ainsi à titre de catalyseur. Elle est un pont entre un émetteur et son destinataire, puisqu'elle éveille la compréhension du langage et suscite l'imaginaire de ce dernier. Elle veille à ce que le message porte et qu'il parviendra à toucher l'auditeur. Ces formes écrites deviennent d'ailleurs dans l'œuvre de l'auteur les réservoirs de l'oralité, puisqu'elles présentent une architecture où la voix peut se déployer. Par un maniérisme vocal hors du commun, l'interprétation dynamique de Desjardins assure les passages entre l'écrit et l'oralité. La parole conteuse est au cœur de sa performance, puisque les phénomènes de corporéité présents dans la voix de l'interprète sont des caractéristiques participant à la dramatisation de ses textes de chansons. En créant une ambiance favorable et propice au « racontage », le chanteur se métamorphose en conteur. En entretenant une atmosphère conviviale, il réussit de plus à allier dans sa performance une œuvre engagée et festive, « manifestive ». Le langage devient pour lui un véritable terrain de jeu à travers lequel il maintient la cohésion et la portée de son message. Oscillant entre le sérieux et la dérision, son esthétique vocale est multiple, plurielle. En interprétant les nombreux dialogues de ses personnages, Desjardins entreprend réellement une « dramatisation » de son discours. Le ton, le timbre, le volume et le rythme que l'interprète adopte selon le besoin de ses protagonistes sont des phénomènes qui collaborent à la corporéité de sa voix. L'ensemble de ces stratégies discursives incarnent et illustrent finalement le déploiement de la parole conteuse chez l'interprète et dans l'ensemble de son œuvre. Comme le conteur, Richard Desjardins métisse et incorpore donc dans ses textes les nombreuses formes de poésie orale, tout en assumant habilement le rôle d'un performeur, « l'interprète ».

APPENDICES

A. Texte de *Phénoménale Philomène*

Ouais ben, ça buzzait pas mal.
La barmaid buzzait.
La machine à pinottes a buzzait.
Le boss d'la place buzzait.
Le piano-man buzzait.

Ça buzzait pas mal à l'hôtel Central,
un truck de bière supplémentaire.
A soir y a une attraction spéciale,
une vedette du tonnerre.

A joue de rien, a chante même pas,
a sait même pas danser.
Vous allez m'dire, qu'est-ce qu'a fait là?
A voit, a lit dans les pensées.
Phénoménale Philomène!

On r'garde pas 'a dépense!

Huit heures et demie, horloge Molson,
y a d'l'empilade devant l'entrée.
Les victimes rentrant une par une,
ça m'donne le temps d'les présenter.

Le boss d'la place mange des pinottes
pour faire passer les petites crampes.
Le cash y brûle, le show va êt'hot,
à soir ça va brasser dans l'camp.

Oh yeah!

Les deux qui rentrent et pis qui sortent,
c'est pas des livreurs de pizzas;
concessionnaires d'émotions fortes;
Tite-Ligne Gagnon pis son homme de bras.

Assis au bar, une gang de guiboux,
des amateurs de vérité;
à soir sont pas mal marabouts,
sont pas tout seuls dans l'monde entier.

Docteur Cancer et son épouse,
propriétaires de belles pelouses;
pis ben du monde su'a loi Lacombe,
un aut'bad luck pis c'est la tombe.

Là-bas, là-bas, là-bas, dans le coin sombre,
de petits couples très open;
le bonheur n'est qu'un songe,
amène, amène-le ton bacon.

Oh! La petite Sophie, la fusée d'poils,
a l'a pas l'âge, a' pas sa carte;
mais qui peut blâmer qu'a s'essaye,
a s'en vient mett' son cul su'a map.

'Tention, 'tention, le coq du village,
une nouvelle fille à chaque soir;
y a pas la mémoire des visages :
un coq, ça monte par en arrière.

Le grand là-bas, on l'connait pas,
c't'un genre de rastaquouère.

Petit dictionnaire Robert :
« Rastaquouère; étranger aux allures voyantes
affichant une richesse suspecte. »
Exemple le Pape en Afrique.

Le grand là-bas, on l'connait pas,
c't'un genre de rastaquouère.
Toute la journée y a niaisé là,
gros char à' porte, limousine noire.

On s'croirait dans une grande parade,
des hommes de rien pis des grosses poches;
y a même un bouquet d'gardes-malades,
un Harlequin dans chaqu' sacoche.

En t k.

Bon ben là, j'commence à êt'ben tanné.
Place au spectacle, place à l'akchune.
C'est l'heure de la vérité,
le monde se farme, le stage allume :

« Mesdames, Messieurs, l'hôtel Central
présente la vedette de la semaine :
directement de Causapscal
la Phénoménale Philomène!
Une bonne main s'il vous plaît! »

La star arrive dans' boucane bleue
su d'la musique de Peter Gun,
costume gypsie, tout' c'que tu veux,
pareil comme dans l'temps d'Babylone.

A nomme le nom de toutes les têtes,
dates de naissance, N.A.S;
le monde a resté un peu bête :
« C'est une sorcière, c'est une déesse. »

« Ah ben l'affaire est dieu-fifi,
dit un guibou désobligeant,
Philomène j'te mets au défi
de m'dire comment c'qui m'reste d'argent. »

« Si y faut qu'j'enlève tout c'que vous d'vez,
su l'running bill d'l'hôtel Central,
ne vous demandez pas pourquoi que vous buvez
votre allocation familiale. »

Cheap shot!

Un avocat cri : « Objection!
Philomène, ça pourrait vous coûter très cher.
Atteinte à la réputation :
c'est criminel, la loi est claire. »

« On m'a d'jà fait le coup, Maître Barreau;
c't'avocat-là l'a ben r'gretter.
À l'heure qu'on s'parle, y est à Bordeaux;
moi ce que j'avais dit,
tout ce que j'avais dit,
rien qu'c'que j'avais dit,
c'est la vérité. »

« O Philomène, demande Sophie : la fusée d'poils,
serai-je heureuse, un jour, dit-moi? »

« Pour ton bonheur, un homme suffit,
répond le coq, chus là pour ça. »

« Chère Sophie, dit la voyeuse,
je vois pour toi un long voyage
au bout duquel tu s'ras heureuse;
cette nuit même, cette nuit même, fais tes bagages.

« Asteure le coq, c't'a toi j'm'adresse.
Moi, à ta place, j'parlerais pas trop;
pour les mots doux, ça va, mais l'reste,
trois quatre 'tits coups pis y tombe su'l'dos. »

Les femmes ont crié : « Ha! Ha! Ha!
Y a même pas d'os dans son jambon! »
Les hommes sont restés stupéfaits;
ça peut v'nir long la vie d'chapon.

Un type jaloux se vide le cœur
piqué à vif comme un cactus.
« M'as t'la couper! Ti-Coq soqueur! »
Y tombe su'l'dos : un infarctus!

Docteur Cancer, vite su'l'piton,
se dit : « All right, y a une piasse à faire. »
En s'débarassant d'son veston,
la cocaouine tombe drett' à terre.

« Tout' ça c'est rien qu'd'la poudre au nez,
s'met à crier Tite-Ligne Gagnon.
Philomène, tu sais qu'la vérité,
ça va me m'ner drett' en prison. »

« Plus vit' tu penses, lui dit Philo,
parles-en un peu à ton complice,
j'ai une 'tit' nouvelle pour toi mon beau,
ton partenaire y est dans police. »

Phénoménale Philomène! Que tu t'étends longtemps!

Le faux pusher dans son cerveau
savait plus trop qui arrêter;
y met la main sur son rocheleau,
ben trop nerveux, y s'tire dans l'pied.

Les guiboux disent : « Traite générale!
C'est la vérité qui paye la note. »
Le boss d'la place mange des écales
pour faire passer les grosses pinottes.

Le rastaquouère, sans qu'ça paraisse,
descend dans' cave, coupe le courant,
y r'monte en haut, ramasse la caisse,
sort dans' ruelle, ben tranquillement.

Docteur Cancer pompait dans l'noir,
les gardes-malades cherchaient l'tit sac, de cocaouine,
le monde commence à êt'su' les nerfs,
la star déclare : « O.K.! l'entracte! »

Un peu plus tard dans la plaine
une limousine roule dans la nuit.
« Le ch'min va êt' long, dit Philomène,
passe-moi le'tit sac, ma belle Sophie.

« J'ai ben aimé l'hôtel Central.
Coudon où c'est qu'on joue à soir? »
« Le congrès du Parti libéral »,
a répondu le rastaquouère.

B. Texte de *Tu m'aimes-tu*

Ton dos parfait comme un désert
 Quand la tempête a passé sur nos corps
 Un grain d'beauté où j'm'en vas boire
 Moi j'reste là les yeux ouverts
 Sur un mystère pendant que toi tu dors
 Comme un trésor au fond de la mer

J'suis comme un scaphandre
 Au milieu du désert
 Qui voudrait comprendre
 Avant d'manquer d'air

Y est midi moins quart
 Et la femme de ménage
 Est dans l'corridor
 Pour briser les mirages

T'es tell'ment tell'ment tell'ment belle
 Un cadeau d'la mort
 Un envoi du ciel
 J'en crois pas mon corps

Pour moi t'es une prisonnière
 En permission qu'importe le partenaire
 J'dois être le vrai portrait d'ton père
 Une dare devil Nefertiti
 Des sensations c'tu ta philosophie
 D'aller coucher avec un homme t'haïs

Pour moi t'as dit à ta chum
 « Checkc le gars 'ec des lunettes
 M'as t'gager un rhum
 Que j'y fixe le squelette »

Y est midi moins cinq
 Et la femme de ménage
 Est là pis a fait rien qu'
 Compter les naufrages

T'es tell'ment tell'ment tell'ment belle
 Un paquebot géant
 Dans 'chambre à coucher
 Je suis l'océan

Qui veut toucher ton pied

J'pense que je l'ai j't'ai sauvé'a vie
Dans queuqu'pays dans une vie antérieure
La fois j't'ai dit « Va pas à Pompéi! »
C'est quoi d'abord si c'est pas ça
C't'à cause d'un gars qui t'a tordu le cœur
J't'arrivé drett'avant qu'tu meures

C'pas pour mon argent
Ni pour ma beauté
Ni pour mon talent ...
Tu voulais-tu m'tuer

Y est midi tapant
Et la femme de ménage
A cogne en hurlant
« J'veux changer d'personnage »

T'es tell'ment tell'ment tell'ment belle
J'vas bénir la rue
J'vas brûler l'hôtel
Coudon ...
Tu m'aimes-tu
Tu m'aimes-tu

C. Texte de *On m'a oublié*

La question que l'on ose
« How are you bloc de fer? »
Le type et son papier rose
devant le fonctionnaire.

Une femme abandonnée
à l'orée du climax.
La chanson terminée,
on remballa le saxe.

On m'a oublié.

Un perroquet fané
dans l'back-store du pet-shop.
Les amoureux cernés
dans un champ de gyprock.

Le client dans le club
inversant son destin.
Les passagers du tube
à cinq heures du matin.

On m'a oublié.

Le poupon rêvassant
près de l'étang chimique.
Une abstraction du sang
sur l'écran cathodique.

Le patron du réel
qui switche à Pepsi.
Le kid dans la ruelle
entre les mains d'un psy.

La pluie sur Andromède,
l'horizon dans une craque.
Le barrage qui cède
dans une époque opaque.

On m'a oublié.

Un rouge, un jaune, un noir
sous la loi du Yankee.

Au fond de l'univers
un arc-en-ciel kaki.

La gogo obligée
même quand la place est vide.
Androïde naufragé
au pied de l'an deux mille.

Comme l'âme d'un chien
sucée par la marée
quand il n'avait plus rien ni chienne
pour s'amarrer.

On m'a oublié.

D. Texte de *Nataq*

Toi, tu es ce soleil aveuglant les étoiles;
Quand tu parles au mourant sa douleur est si douce.
Pour trouver le ravage et tuer l'animal,
Pour trouver le refuge tu es mieux que nous tous,
Nataq.

Je dis que je ne peux rêver la vie sans toi.
J'ai mémoire des eaux où je me suis baignée.
Maintenant que je vis, que je rêve à la fois,
Tout mon être voudrait que tu sois le dernier,
Nataq.

Mais je ne veux pas mourir sur ce rocher accore
À la vue des autres, abusée par les dieux.
Il n'y a pas de fleurs pour jeter sur mon corps,
Et qui donc frappera le tambour de l'adieu?

Je te le redis, je te suivrai dans la fosse,
Mais je veux de la terre, ô Nataq, tu m'entends!
Si cela te convient, si la vie nous exauce,
Nous serons ensemble jusqu'à la fin des temps.

Mais je suis si inquiète, la lumière retarde
Un peu plus chaque jour, ton silence m'opprime.
Ouvre les yeux et vois que les loups nous regardent,
Ils ont déjà choisi le moment, la victime.

Et voilà que s'échappe dans le ciel obscurci
Le souffle du chaman étranglé de remords.
Vois! il tremble de peur et ses doigts sont noircis,
Et pendant que je t'aime, il appelle la mort.

Si la mort se hasarde à souffler jusqu'ici
Dans ces brumes finales où s'achève le monde,
Sois certain qu'elle ne viendra pas que pour lui;
Cachons bien nos blessures, elle s'en vient pour le nombre.

Ô Nataq bien-aimé, moi, mon cœur a conclu,
Moi, je meurs de mourir dans ce funeste camp.
Oui, nous sommes perdus comme nul ne le fut,
Oui, nous sommes perdus mais encore vivants.

Ouvre les yeux et vois cette nuée d'oiseaux
 À l'assaut de la mer inconnue, où vont-ils?
 Moi je dis que là-bas il y a des roseaux;
 Allons voir, allons voir; je devine des îles

Où le jour se lève, me nourrit et se couche,
 Sur des plumes divines et des cavernes sûres.
 Il y aura de l'eau chaude comme ta bouche
 Pour accoucher la fille et fermer sa blessure.

À ton signe, à ta voix, recueillis sous tes lances,
 Des troupeaux de bisons réclamant sacrifices,
 Et quand éclatera la lune d'abondance,
 Des orages de fruits pour que vive ton fils.

Ton destin est le mien, nous ne mangerons plus;
 Nous irons frayer aux savanes intérieures,
 Et tu enflammeras mon désir pur et nu;
 Que je hurle ta joie, que tu craches mon cœur.

Et si par miracle nos prières parviennent
 À calmer ces dieux fous que la douleur fascine,
 Je n'accepterai pas que l'un d'eux me ramène
 Où j'ai pleuré du sable et mangé des racines.

Je ne retourne pas sur les lieux des anciens,
 Sous les lois de guerriers débouchant aux clairières,
 La mémoire brûlée, le flambeau à la main;
 S'il me faut retourner, je retourne à la mer.

Je suis jeune, Nataq, comme un faon dans l'aurore,
 Et la vie veut de moi et voudrait que tu viennes;
 Réveillons la horde, je l'entends qui l'implore;
 Attachons les épaves aux vessies des baleines.

Nous serons les premiers à goûter aux amandes;
 Traversons, traversons, amenons qui le veut.
 Aime-moi! Aide-moi! Mon ventre veut fendre.
 Je suis pleine, Nataq, je suis pleine, Nataq, il me faudra du feu.

E. Texte de *Kooloo Kooloo*

Arrive à'track
 Check la pancarte
 Saute la track
 Tête-à-queue fa'que
 Pardu mes claques.
 Arrive au lac
 Pus d' lac.
 Vire de bord
 Pus d' bord.

Bienvenue à Kooloo Kooloo,
 activités pour tous les goûts;
 game de bowling à cathédrale,
 le son était bon, d'mande à Réal.

Menoum menoum à volonté,
 Sébastien Bach au piano bar;
 une p'tite salsa muy picante,
 j'cré ben que j'vas aller y montrer les accords.

Si t'as d'l'argent ça coûte une piasse,
 sans ça tu mets ta pelle dans l'cash;
 à grands coups d'marteau dans l'cochon
 le ti-bonhomme veut des bonbons.

À Kooloo Kooloo la vie est une tombo tombo tombola.

Pour des gningnins cherche pas personne,
 icitte madame y a rien qu'du fun,
 des gogo boys ultra-charmants
 qui font le lit, qui crissent le camp.

On a essayé l'tunnel d'amour,
 fait noir comme dans l'cul d'un ours;
 steam au collet, broue dans l'toupet,
 on est sortis trempes en lavette.

Alleloulou!
 Absoloulou! Hawaï hawayou!
 À Kooloo Kooloo la vie est une tombo tombo tombola.

Une peine d'amour? C'pas surprenant,
 y a tell'ment d'beau monde ici d'dans.

Les veines coupées? Pas d'importance,
y payent le champagne à l'urgence.

Des cimetières climatisés
pour les bobos bequés longtemps,
un paradis privatisé
pour l'assassin du président.

Tant qu'y aura des fruits,
y aura de l'alcool
pis tant que j's'rai en vie,
y aura des années folles.

À Kooloo Kooloo la vie est une tombo tombo tombola.

Une graine d'ennui? Crinque le p'tit joint,
'ec ça t'as super hâte à rien;
ça ç'a poussé dans l't'sour de bras
du Dalaï Dalaï Lama.

Quand y en a pus, tu grimpes en l'air
su'une grande bâtisse d'un mille de haut,
tu t'crisses en bas tête la première
sur trois mille tonnes de mâchemalo.

Oh yeah!

Winchester-confetti!
J'te tire en l'air, j't'aime en titi,
La bombe est smooth, ça r'vole partout.
À Kooloo Kooloo la vie est une tombo tombo tombola.

F. Texte de *Boomtown café*

Bonsoir mesdames et messieurs
 Et bienvenue à Kooloo Kooloo, au Boomtown Café.
 Je vous souhaite de passer
 une agréable veillée avec mes chansons.
 Et je vous souhaite surtout, surtout,
 du succès dans vos amours jusqu'à la fin de la nuit.

Le soleil s'est couché
 dans toutes les télévisions d'Amérique.
 Les chars ne bougent plus,
 les gens non plus,
 comme dans un grand rêve électrique.
 Le deliverer de bière
 remonte la rue dans l'sens contraire.

Pousse le matou dehors,
 c'est à soir que tu sors,
 laisse tout ça là,
 viens voir le monde,
 le monde veut te voir.
 Un peu d'amour
 ça t'fra pas d'tort.
 Laisse une lampe allumée
 le voleur pourrait s'enfarger.

Oh! Bienvenue au Boomtown Café,
 tout le monde est arrivé,
 le show peut commencer.
 Ouvre tes yeux, ouvre ton cœur,
 c'est ben mieux de r'tourner allège,
 dehors y a une grosse tempête de neige.

Y'en a qui disent que le bonheur
 c'est comme l'avenir, c'est pour plus tard.
 Y disent encore : « Parle pas trop fort,
 serre ta guitare on pourrait penser qu't'es pas mort. »
 En attendant, fais-ci fais-ça
 on chauffe l'enfer à p'tite misère.

Mais moi, je te désire, toujours si désirable,
 On a mis d'la musique à table,
 du p'tit vin fou
 pis des baisers partout, partout.

Je t'invite à venir
dans la fourrure cette nuit.

Oh! Bienvenue au Boomtown Café,
tout le monde est arrivé,
le show peut commencer.
Ouvre tes yeux, ouvre ton cœur,
c'est ben mieux de r'tourner allège,
dehors y a une grosse tempête de neige.

G. Texte de *T'attends*

T'attends cinq heures moins cinq
 Et pis cinq heures moins quatre
 Et pis t'attends pus rien'qu
 La lumière verte

T'attends dans les murs blancs
 De ton appartement
 T'attends le miracle qui téléphone
 Allô! Allô! mon nom c'est King Kong
 Passez-moi personnel!

T'attends comme un chien
 Qui fait rien
 T'attends que le vent vire de bord
 T'attends qu'y passe et pis
 Ça passe encore

Bon ben là, que c'est qu'on fait?
 On fait-tu un char,
 Ou be'donc si on achète un p'tit?
 Les chars sont p'tits
 Les p'tits sont rares

Comment ça, y manque de magie dans not'couple?
 Y a-tu quequ'chose que j'peux faire?
 Comment ça, disparaître?

T'attends la romance promise
 Qui va venir un soir te baiser le cou
 T'attends qu'elle vienne et qu'elle te dise:
 « Je t'ai cherché partout »

T'attends ton tour
 Et pis t'attends ton check
 T'attends le jour de t'mett' avec

Bon ben là, que-c'est qu'on fait?
 555-1212
 Toi et moi, c'est merveilleux!

Avoir une grosse job
 C'est comme fumer un joint
 Plus tu têtes, plus tu vas loin...

Tu m'suis-tu, là?

T'attends pis tu sais plus
C'est quoi la cause encore
Pourquoi pourquoi pourquoi
Que t'irais voir dehors
Y a-tu quelqu'un qui t'attend au détour
Pour une raison ou pour l'amour?

T'attends tout l'temps pis tu fatigues
À te d'mander à chaque coin de rue :
« Chus-tu un homme libre
Ou ben un bum perdu? »

« Chus-tu un homme libre
Ou ben un bum perdu? »
M'as mett' un homme là-d'ssus

H. Texte de *M'as mett' un homme là-d'ssus*

Avec ma face de game over
l'cordon du cœur traînait dans 'slotche.
Ça m'prend un ticket, un ti-ketchose,
O.K. pompier! fait que suce ma hose.

Down down centre-vide,
l'espoir est une maladie,
l'docteur avait de faux papiers.
Y m'dit : « J'te paie une ride au paradis. »

Aller au ciel! Chus un peu sceptique,
j'm'en vas aller là quand que j'aurai su
qu'est-ce que l'bonyeu a contre l'Afrique.
M'as mett' un homme, m'as mett' un homme, m'as mett' un homme là-d'ssus.

Y a tell'ment d'polices, mes amis,
ça va prendre des bandits ben vite.
J'vas faire rouler l'économie,
j'vas m'faire fronter d'la dynamite.

Le gérant d'banque, pas d'bonne humeur :
« No way, qu'y dit, t'as passé dû,
on t'a envoyé notre collecteur,
tu peux-tu m'dire qu'est-ce qu'y est devenu? »

Pour moi y s'est fait' manger par la souffleuse
ou par le gars l'autre bord d'la rue.
Toute cette affaire est nébuleuse.
M'as mett' un homme, m'as mett' un homme, m'as mett' un homme là-d'ssus.

On est monté à Outremount,
eux les gratte-ciel, nous les gratteurs,
leur expliquer qu'y a pas de honte
à s'amuser avec son pêteux.

On a essayé par tout' les trous,
y a rien à faire, sont trop blasés;
on va essayer l'tout pour le tout,
on va aller, on va aller les sodomiser.

Y s'pensent couverts par l'assurance
mais ent'nous autres y vont êt'déçus,
y aura pas d'perte de jouissance.

M'as mett' un homme, m'as mett' un homme, m'as mett' un homme là-d'ssus.

J'ai le sentiment de rater ma vie,
même mon chien a fait faillite.
J'vas voir un gars qui a réussi,
condo le jour, condom la nuit'.

Y dit : « Je frotte ma femme et j'flatte mon char,
j'aime mon pays, mon voisin je l'haïs. »
Je l'écoutais en m'disant : « Richard
une chance la drogue t'as sauvé la vie. »

C'est-tu pour ça que les gens honnêtes,
qui suivent la loi le nez dans l'cul,
y rentrent dedans pour disparaître?
M'as mettre un homme, m'as mett' un homme, m'as mett' un homme là-d'ssus.

« Chus-tu un homme libre
Ou ben un bum perdu? »

I. Texte de *La porte du ciel*

Laisse-moi te raconter
 une p'tit' histoire théologique.
 L'action commence dans un blind pig, c'est logique.
 Du gros fun noir à la tonne,
 noir comme le fond d'un drum
 de rhum.
 Un moment d'nné
 le beau Gaston
 pose une question un peu torvisse :
 « Est-ce que Dieu existe ?
 Je paye la traite à tout le monde
 si quelqu'un peut me répondre. »

On est sortis tout en tas
 Deux minutes, l'équipement était là :
 des pump action, des cagoules
 pis une grande toboggan.
 « Par en avant maman,
 direction : FIRMAMENT !

Fly ! fly ! fly ! tobbogan
 dedans le sky !
 Plus loin qu'la lune
 et qu'les anneaux d'Saturne. »

Arrivés au pont-levis
 du paradis,
 trois quatre coups d'crosse de fusil.
 Les chérubins jouaient du fifi,
 ça sentait le patchouli, oh oui.
 Ça fait que là on a dit :
 « Où c'est qu'y est
 le vieux bouclé
 avec un œil de bœu ?
 On est icitte pour y faire bull's-eye. »
 Les anges y ont dit :
 « Il s'en enfui
 au Pa...
 ra...
 guay. »

J. Texte de *Le chant du bum*

L'aut'fois j'parlais avec mon bonhomme,
y m'dit : « Astheure t'es un grand bum,
commence à êt'temps qu'tu sacr'le camp. »
J'ai dit : « Pourquoi? Chus ben icitte,
j'me sens chez nous
pis j'peux pas m'passer du bazou. »

J'aurais dû, ben dû, donc dû farmer ma grand'yeule.

Ça fait que là que c'est que j'fais,
planté là su'l coin d'la rue
tout nu comme un pou?
J'ai dit : « J'va faire mon homme,
j'vas m'pogner une job, j'vas faire le tour,
j'vas commencer par la pool room. »
Qui c'est qui r'soud? Ti-Lou Garou.
Qui m'dit dans face :
« T'en rappelles-tu qu'tu m'dois cent piasses? »
« Ben laisse moi l'temps de l'oublier;
en attendant j'viens d'pardre ma game,
t'aurais-tu d'quoi pour la payer? »

J'aurais dû, ben dû, donc dû farmer ma grand'yeule.
Chus barré tout partout,
chus cassé comme un clou,
toudoudou, je suis un voyou, voyez-vous.

Un peu froissé dans mon honneur,
moi incompris total,
a ben fallu qu'j'me pile su'l'cœur.
J'ai pris ma décision finale,
pas d'taponnage pas d'tétage,
j'men vas drett' au bien-être social .

Une belle grand'femme qui sent l'push-push
pis qui pousse pousse pousse un crayon jaune
me d'mande pourquoi que j'travaille pas.
« Rien qu'à y penser madame j'viens tanné;
y a quet'chose en moi qui m'dit
que chus pas fait' pour ça.

« Point de vue culture, madame, un certain nombre de points.
Premièrement, selon *Le Petit Robert*, le dictionnaire étymologique,

le mot « chômage » vient du latin *comare*,
 qui veut dire « se reposer pendant qu'il fait chaud ».
 Deuxièmement, selon *Le Petit Robert*, le mot « travail »
 vient du latin *trepalium*, qui veut dire « torture ».
 Je ne peux rien y faire.
 Troisièmement, c'pas une job que j'veux, c'est d'l'argent! »

J'aurais dû, ben dû, donc dû farmer ma grand'yeule.
 Chus barré tout partout, chus cassé comme un clou,
 toudoudou, je suis un voyou, voyez-vous.
 Chus barré tout partout, chus cassé comme un clou,
 toudoudou, je suis un voyou, voyez-vous.

Sans un sou, sans bazou, sans amis, sans abri
 pis l'hiver qui sévit,
 le temps passe tranquillement;
 me voilà rendu vagabond; dans cette situation
 c'est l'amour ou ben la prison.

Le juge m'a dit : « Vous n'avez rien commis,
 je vous condamne conséquemment
 à cent piasses ou l'hiver en d'dans. »
 « Merci beaucoup la seigneurie. »
 En voilà un qui m'a compris.
 « Je pense que je vas prendr' l'argent! »

J'aurais dû, ben dû, donc dû farmer ma grand'yeule.
 Chus barré tout partout, chus cassé comme un clou,
 toudoudou, je suis un voyou, voyez-vous.
 Chus barré tout partout, chus cassé comme un clou,
 toudoudou, je suis un voyou, voyez-vous.

K. Texte de *Sahara Lumber*

Grenade dans l'orchestre à cordes,
et colis piégé au garden party.
Officiellement y a du désordre,
dans le journal, c'était marqué.

Alors vous êtes partis pour la campagne
n'est-ce pas, Mister, vous vous souv'nez?
Le beau soleil et puis bang! bang!
La marina était minée.

Le gros Dow Jones a débandé,
les héritières pissaient la peur.
Qu'est-ce que vous dites? Ils ont enl'vé
jusqu'au ministre de l'Intérieur?

Sahara Lumber.

Voitures blindées contre la haine,
l'aéroport, faut faire ça vite;
un visa pour le Liechtenstein.
Hélas! La terre est si petite.

Au point précis Zéro Zéro,
à l'heure dite de l'Histoire,
rencontrez donc votre bourreau,
le Métronome de l'Espoir.

Ajoutons-y quelque clarté :
Que dit le Grand Inquisiteur?
« Excès de générosité. »
Vous avez trop donné, Mister.

Sahara Lumber.

Donné l'amour aux petits couples
et l'Amérique aux plus méchants,
l'éternité aux Béotuks,
donné le temps au govern'ment.

L'argent à ceux qui en ont déjà
et la musique à Yamaha.
Donné tout le ciel à GM
et le soleil et son système.

Livré ma sœur aux enfants d'chiennes
 qui n'ont de cœur qu'après cinq heures.
 La fin du monde à ceux qui viennent;
 pus d'air, pus d'eau et pus de fleurs.

Sahara Lumber.

Pour être « légal », vous êtes « légal »,
 d'ailleurs on a tout visionné
 avec les yeux noirs de Bhopâl.
 C'est just' qu'on est un peu tannés

d'vous entend' dire du Saint-Jacques Club :
 « De toutes façons on s'ra pas là
 quand les chimistes vont manger le globe,
 quand l'océan explosera. »

Vous avez le sens des affaires,
 le flair, le timing des voleurs.
 On a l'instinct des mammifères
 et l'habitude de la douleur.

Sahara Lumber.

Nous, Antilopes de la Nuit
 buvant aux sources confidentielles,
 Communards Capiteux des Fruits
 de tous les Arbres du réel.

Nous, grands Cavaliers de l'Apex
 signant du X de l'esclave,
 on a signé pendant des siècles
 avec du sang et de la bave.

Pour que le printemps nous revienne,
 obligatoire que le grain meure.
 Mettons qu'à soir vous êtes les graines,
 nous autres on va faire les semeurs.

Sahara Lumber.

Vous n'êtes pas faits pour cette planète,
 immenses ingrats et mal élevés;
 buvez le fond de vos canettes,
 les musiciens sont arrivés.

On va vous jouer un, deux, trois, quatre,
le concerto pour corde au cou.
Mesdames, Messieurs, Spécial Cravates,
ça va swinger pas mal beaucoup.

Allez debout! C'est l'heure de la prière
à Notre-Dame-des-Horreur.
Y a une erreur dans le dictionnaire
car le mot terre vient de terreur.

L. Texte de *Le cœur est un oiseau*

Par delà les frontières
les prairies et la mer
dans les grandes noirceurs
sous le feu des chasseurs
dans les mains de la mort
il s'envole encore
plus haut plus haut
le cœur est un oiseau.

Dans les yeux des miradors
dans les rues de nulle part
au milieu des déserts
de froid de faim et de fer
contre la tyrannie
il refait son nid
plus chaud plus chaud
le cœur est un oiseau.

Ce n'était qu'un orage
ce n'était qu'une cage
tu reprendras ta course
tu iras à la source
tu boiras tout le ciel
ouvre tes ailes
Liberté Liberté
Liberté.

M. Texte *Le prix de l'or*

Alors nous sommes maintenant rendus au milieu de l'océan Atlantique, en l'an de grâce 1532. Un bateau espagnol s'en retourne à Séville, en Espagne. Chacun des marins est riche à jamais. De l'or, de l'argent, de l'opale, du jade, des plumes, ils ont mis le Mexique dans un sac, comme ils s'appêtent à le refaire encore aujourd'hui. Alors, il y a juste un petit problème. Chacun des marins est riche, mais le bateau n'avance plus, il ne vente plus, il n'y a plus un moire... Alors la valeur du lingot diminue à chaque jour. La situation météorologica se transforme en problema politico. Le second va voir le capitaine pour lui exposer son point de vue... C'est un conte qui s'appelle *Le prix de l'or*...

Emanuel

-Capitan, écoutez-moi un seul instant

Moi, j'ai soumis moultes palaces,
j'ai maîtrisé hémorragies,
terres de feu, enfers de glace
et plus que tout, la nostalgie.

Trois ans, capitan, trois ans
à contourner tous ces récifs.
J'allais, heureux, en transformant
mes volonté en or massif.

Sur mon passage j'ai tout vaincu.
Je suis, vivant, une céphéide.
Jamais pourtant je n'aurais cru
périr par un mouvement du vide.

Trente et troisième jour aujourd'hui
qu'il n'a venté ni n'a plu.
La mer étale son ennui,
notre vaisseau n'avance plus.

Et nous voilà, pantins du sort,
voiles mortes au galion funèbre,
perdus au large des Açores.
Le compas sombre dans les ténèbres.

Le soleil chauffe encore et encore.
Misère! Tout ce qui vit pourrit.
L'eau s'échappe de nos corps.
Plus une goutte dans les barils.

Empalés par le délire,
tous le scorbut à la bouche,
de fond en comble du navire,
les hommes tombent comme des mouches.

Ils ont mangé le dernier chien,
l'albatros et le cuir des câbles.
Il ne reste vraiment plus rien
que d'attendre une mort affable.

Capitan! Écoutez-moi un seul instant :
Inocencio, Inocencio, il vend son eau
à des squelettes agonisants,
une lampée pour un lingot.

Inocencio, cet être fourbe,
celui-là qui ne croit à rien,
il a de l'eau plein sa gourde.
Réquisitionnez-la au moins!

Je sais, vous êtes obéissant
aux lois qui règnent sur la mer.
Mais craignez celles du Tout-Puissant
si vous abandonnez vos frères.

Ces hommes-là ont amassé
dans la cale une montagne
d'or, d'argent, d'opale, assez
pour acheter couronne d'Espagne.

Si nous mourons, tout tombera
aux mains de pirates portugais.
Sans même qu'ils aient livré combat
ils prendraient le trésor? Jamais!

Moi, Emanuel d'Estremadure,
où les moulins commandent au vent,
je peux vivre sans nourriture;
la honte me tuera bien avant.

(Le capitan meurt.)

Capitan? Capitan?

Oyez marins! Oyez marins!
Le capitaine vient de mourir.
Je prends au nom de Charles Quint

le commandement de ce navire.

Dieu a jeté son mauvais œil
sur le butin de nos conquêtes.
De voir nos cœurs remplis d'orgueil
il rage de nous avoir fait naître.

Tous sur le pont! Rassemblement!
Que chacun se mette à genoux
et fasse au ciel un grand serment.
Il veut sa part, soumettons-nous.

Señor Dios, si la pluie tombe, si le vent monte,
je jure qu'arrivé à Tolède,
au premier mendiant que je rencontre,
je donne tout ce que je possède.

Et toi, Ramon, qu'est-ce que tu promets au Señor Dios?

Ramon

-Je solderai cinq mille soldats
pieux et cruels. En mouvement,
par les sables du Sahara,
je détruirai les Musulmans.

Juan, qu'est-ce que tu promets au Señor?

Juan

-Si vous nous exaucez, Señor,
je vous comblerai de louanges,
j'irai à Rome fondre mon or
dans les chaudières de Michel-Ange.

Velasco?

Velasco

-Et moi, Velasco, Prince d'amour,
les femmes se battent pour m'avoir.
Je fixerai l'astre du jour
et brûlerai mes beaux yeux noirs.

Alonzo?

Alonzo

-Et moi, Alonzo, moi qui n'ai pas de si beaux yeux,
qui n'a l'amour qu'au bout d'une lame,

je remettrai mon or précieux
à l'homme qui couche avec ma femme.

Arroyo, lève-toi debout, qu'est-ce que tu promets au Señor Dios?

Arroyo

-Je veux la fin de mon calvaire.
Mon or est bu, j'ai soif encore.
Or tuez-moi! De toutes manières
d'ici demain je serai mort.

Combien de fois faut-il crever
pour contenter ce Dieu-Satan.
Je vous demande de m'achever
à l'arquebuse, à bout portant.

Emanuel

-Inocencio, fais quelque chose,
donne-lui de l'eau, je t'en supplie;
je ne défendrai pas ta cause
si venait à tomber la pluie.

Inocencio

-Et moi, Inocencio, je dis :
Arrêtez-moi tout ce vacarme.
Priez, pleurez, bande d'idiots.
Dans la salive et dans les larmes
il y a, crétins, surtout de l'eau.

Juan

-Comandante Emanuel,
j'ai vu un frisson dans la voile.
Si, si, si, le bateau, il a bougé.
Comandante Emanuel,
nous avançons! Nous sommes sauvés!

Emanuel

-Tu as raison. Je sens le vent.
Dieu a levé la quarantaine.
À nous la grâce des survivants,
à moi la part du capitaine.

(Tous)

Quand nous arriverons à Séville
il y aura du vin et des filles.

Un marin

-Mais mon comandante, vous ne pouvez pas,
votre serment, votre trésor au premier mendiant de Tolède?
Comandante Emanuel,
vous ne pouvez pas, vous ne pouvez pas,
Votre serment au mendiant de Tolède...

Emanuel

-La règle d'or tu connais pas?
Si tu as l'or, tu fais la loi;
et corollaire de cette règle,
si t'as pas l'or, tu fais le nègre.
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

À bien y penser, moi je n'aime pas Tolède,
le roi est vaniteux et la reine est si laide.
En arrivant là-bas j'achète l'Armada,
je prends le Sud, je prends le Nord et je suis roi.

Viva España!
Viva viva moi!

Et dis, Velasco, Prince d'amour, qui as de si beaux yeux,
tu veux toujours incendier les cieux?

Velasco

-Pas aujourd'hui, señor, c'est un peu nuageux.
La vie, elle est si courte, attendons d'être vieux.

Viva España, viva viva moi!

Juan

-Mon commodore, je dis que ça va mal,
le vent va déchirer la voile,
la vague va nous submerger.
Nous sommes trop chargés.

Emanuel

-Du calme, du calme! Par-dessus bord, allons!
les prisonniers et les canons!
Attachez-moi l'homme à la roue,
Attachez-vous, attachez-tout.

Viva España, viva viva moi!

Et, dis toi Alonzo, qui n'a pas de si beaux yeux,

le señor dans ton lit, avec ta femme,
tu vas lui apporter des fleurs aussi?

Alonzo

-Il trouvera mon or bien froid
quand je lui percerai le foie.

Viva España, viva viva moi!

Juan

-Mon commodore, les calfateurs
sont débordés! Oh quel malheur!
nous sommes entraînés par le fond.
Malédictions, c'est un typhon!

(Ils coulent) Coulé!

BIBLIOGRAPHIE

A) Corpus étudié

Albums

Desjardins, Richard. 1990. *Tu m'aimes-tu*. Montréal : Les productions Fukinic et 1000 producteurs, 40 min 46 sec.

-----, 1992 (1988). *Les derniers humains*. Montréal : Éditions Fukinic et Justin Time Music inc, 37 min.

-----, 1993. *Richard Desjardins au Club Soda*. Montréal : Éditions Fukinic et Justin Time Records, 71 min 45 sec.

-----, 1998. *Boom Boom*. Montréal : Édition Foukinic, 50 min 04 sec.

-----, 2003. *Kanasuta*. Montréal : Édition Foukinic, 46 min 56 sec.

Recueils

-----, 1991. *Paroles de chansons*. Montréal : VLB, 118 p.

-----, 2000. *La mer intérieure précédée de Les veuves et de Qui s'en souvient ?* Québec : Éditions docteur sax, 35 p.

B) Corpus théorique

Études et articles sur l'œuvre de Richard Desjardins

Abraham, Élodie. 1990. « La liberté de la l'artiste est-elle encore possible? ». *Possibles*, vol. 22, no 2, p. 69.

Beaulieu, Emmanuelle. 1996. « Le trésor de la langue ». *Chansons*, vol. 19, no 5, p. 18-21.

Bergeron, Hélène et Gilles Perron. 1991. « La musique, sa nature, la poésie, sa culture ». *Québec-français*, no 82, p. 88-90.

Blain, François. 1992. « Richard Desjardins. La poésie fait rouler l'économie à la mesure de l'homme ». *Compositeur canadien*, vol. 3, no 4, p. 10-11.

Cayouette, Pierre. 1999. « Le brûlot abitibien ». *L'actualité*, vol. 24, no 20, p. 25-28.

Chamberland, Roger. 1995. « "Tu m'aimes-tu" : Le récit en creux d'une passion ». *Études littéraires. Poétiques de la chanson*, vol. 27, no 3, p. 41-50.

Chevalier, Jacinte. 1998. « L'art de conter de Richard Desjardins ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 135 p.

Couture, Carole. 1998. *Richard Desjardins. La parole est mine d'or*. Montréal : Triptyque, 195 p.

Giroux, Robert. 1994. « Des chanteurs comme porte-voix : Léo Ferré et Richard Desjardins ». *Moebius*, no 59, p. 133-139.

Le Tallec, Rémy. 1992. « Richard Desjardins; un fabuleux scénariste de chansons ». *Chorus. Les cahiers de la chanson*, no 1, p. 52-56.

Marcotte, Gilles. 1991. « Tu m'aimes-tu ? ». *Liberté*, no 198, p. 77-81.

Perron, Gilles. 2003. « L'engagement poétique ». *Québec-français*, no 131, p. 89-90.

-----, 2004. « La chanson narrative. L'histoire de Buck ». *Québec-français*, no 132, p. 38-39.

Rioux, Christian. 1991. « Tendre rockeur ». *L'actualité*, vol. 16, no 9, p. 76-80.

Turcotte, Suzy. 1990. « Richard Desjardins : un rien de différence ». *Le milieu*, vol. 1, no 7, p. 8.

-----, 1990. « Richard Desjardins. "Tu m'aimes-tu ?" ». *Chanson d'aujourd'hui*, vol. 13, no 4-5, p. 4-9.

Études et articles sur la chanson

Bégin, Denis, André Gaulin et Richard Perreault. 1993. *Comprendre la chanson québécoise*. Coll. « Monographie », no 39. Ottawa : Les Éditions GREME, 440 p.

Calvet, Louis-Jean. 1995. « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens ». *Études littéraires. Poétiques de la chanson*, vol. 27, no 3, p. 17-27.

Chamberland, Roger. 1995. « Présentation ». *Études littéraires. Poétiques de la chanson*, vol. 27, no 3, p. 5-8.

D'amours, Réal. 1982. « Chanter parce qu'il y a tant à faire ». *Québec-français*, no 46, p. 28-29.

Gaulin, André. 1982. « La chanson comme genre ». *Québec-français*, no 46, p. 37-39.

-----, 1991. « La chanson, songeuse et voyageuse ». *L'action nationale*, vol. 81, no 6, p. 811-821.

-----, 1995. « La chanson comme discours ». *Études littéraires. Poétiques de la chanson*, vol. 27, no 3, p. 9-15.

Giroux, Robert (dir. publ.). 1987. *La chanson dans tous ses états*. Montréal : Triptyque, 239 p.

- , 1993. *En avant la chanson !* Montréal : Triptyque, 249 p.
- , 1993. *La chanson prend ses airs*. Montréal : Triptyque, 234 p.
- , 1996. « Approche programmatique de l'écrivain-parolier ». *Présence francophone*, no 48, p. 95-107.
- , 1996. *La chanson, carrières et sociétés*. Montréal : Triptyque, 224 p.
- L'Herbier, Benoît. 1974. *La chanson québécoise, des origines à nos jours*. Ottawa : Éditions de l'Homme, 190 p.
- Julien, Jacques. 1984. « Essai de typologie de la chanson populaire ». In *Les aires de la chanson québécoise*, sous la dir. de Robert Giroux, p. 103-124. Montréal : Triptyque.
- , 1984. « Le maniérisme vocal ou La voix porteuse ». In *Les aires de la chanson québécoise*, sous la dir. de Robert Giroux, p. 125-151. Montréal : Triptyque.
- , 1987. « La fonction conative dans la chanson populaire ». In *La chanson dans tous ses états*, sous la dir. de Robert Giroux, p. 145-161. Montréal : Triptyque.
- , 1987. *Robert Charlevoix ; l'enjeu d'« Ordinaire »*. Montréal : Triptyque, 199p.
- , 1993. « Quand la chanson parle d'elle-même ». In *En avant la chanson*, sous la dir. de Robert Giroux, p. 177-207. Montréal : Triptyque.
- , 1995. « Les entrailles de la voix ». *Études littéraires. Poétiques de la chanson*, vol. 27, no 3, p.51-59.
- Perron, Gilles. 2000. « Chanson et poésie ». *Québec-français. Poétiques de la chanson*, no 119, p. 80-81.
- , 2000. « De la chanson à la littérature ». *Québec-français*, no 119, p. 76-79.
- , 2000. « Lire la chanson ». *Québec-français*, no 119, p. 75.

Poupart, René. 1988. *Aspect de la chanson poétique*. Paris : Didier Érudition, 147 p.

Roy, Bruno. 1977. *Panorama de la chanson québécoise*. Ottawa : Lémac, 177 p.

-----.1995. « Espace et rythme du chanté au Québec ». *Études littéraires. Poétiques de la chanson*, vol.27, no 3, p. 61-73.

Études et articles sur le conte et le renouveau du conte

Beaudry, Raymond. 2003. « Quand la réalité rattrape l'imaginaire ». *Spirale*, no 192, p. 16-18.

Calame-Griaule, Geneviève. 1982. « Ce qui donne du goût au conte ». *Littérature*, no 45, p. 45-56.

----- (dir. publ.). 1990. *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*. Paris: Éditions du CNRS, 449 p.

Demers, Jeanne et Lise Gauvin. 1976. « Autour de la notion de conte écrit ». *Études françaises*, vol. 12, no 1-2, p. 157-177.

-----.1982. « Frontières du conte écrit ». *Littérature*, no 45, p. 5-23.

Du Berger, Jean. 1977. « La littérature orale ». *Études littéraires*, vol. 13, no 3-4, p. 219-235.

Dupuis, Anne. 2003. « Le conteur, l'auditoire et les trucs de métier ». *Spirale*, no192, p. 31-32.

Gibeault, Stephan. 2003. « Le renouveau du conte : entre popularité et pop-oralité ». *Spirale*, no 192, p. 23-24.

Lebelle, Estelle. 2003. « La parlure comme mode de résistance ». *Spirale*, no 192, p.28-29.

L'Hérault, Pierre. 2003. « Animateur-passeur. Entretien avec Jean-Marc Massie ». *Spirale*, no 192, p. 25-27.

----- . 2003. « Un livre dans la main du conteur ». *Spirale*, no 192, p. 33.

Massie, Jean-Marc. 2001. *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*. Montréal : Planète Rebelle, 91 p.

----- . 2001. « Entre le dit et l'écrit : le conte ». In *Lecture et écriture : une dynamique. Objectifs et défis de la recherche en création littéraire*, sous la dir. de Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne, p. 55-63. Montréal : Éditions Nota Bene.

Poirier, Patrick. 2003. « Jacques Ferron : de vives voix ». *Spirale*, no 192, p. 40-41.

----- . 2003. « Paroles contemporaines : le renouveau du conte ». *Spirale*, no 192, p.15.

Pons, Christian-Marie. 2001. *Contemporain, le conte ?... il était une fois l'an 2000*. Montréal : Planète Rebelle, 122 p.

----- . 2003. « Conte en quatre temps ». *Spirale*, no 192, p. 20-22.

----- . 2003. « Lire et délire ». *Spirale*, no 192, p. 36-37.

Robitaille, Renée. 2001. « Le renouveau du conte au Québec : la naissance des enfants magiques et des communautés émotionnelles ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 167 p.

----- . 2003. *Camet d'une jeune conteuse. Un regard sur les recruteurs d'imaginaire*. Montréal : Planète Rebelle, 67 p.

Tremblay, Emmanuelle. 2003. « Le masque de l'oralité ». *Spirale*, no 192, p. 37-39.

Ouvrages généraux

Arcand, Richard. 2004. *Les figures de style*. Québec : Éditions de l'Homme, 189 p.

- Aquien, Michèle. 1993. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, 344 p.
- Barthes, Roland. 1972. « Le grain de la voix ». *Musique en jeu*, no 9, p. 57-63.
- Beaumarchais, Jean-Pierre de, Couty, Daniel et Alain Rey. 1996 [1984]. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Larousse-Bordas, 2t. en 8v.
- Bélanger, Mario. 2004. *Petit guide du parler québécois*. Montréal : Stanké, 239 p.
- Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 505 p.
- Forest, Constance et Denise Boudreau. 1999 [1970]. *Dictionnaire des anglicismes. Le Colpron*. Laval : Beauchemin, 381 p.
- Forget, Danielle. 2000. *Figures de pensées, figures de discours*. Québec : Nota bene, 184 p.
- Genette, Gérard. 1966. « Figures ». Chap. in *Figures*, p. 205-221. Paris : Seuil.
- . 1969. « Frontières du récit ». Chap. in *Figures II*, p. 49-69. Paris : Seuil.
- . 1969. « Langage poétique, poétique du langage ». Chap. in *Figures II*, p. 123-153. Paris : Seuil.
- . 1969. « Littérature et espace ». Chap. in *Figures II*, p. 43-48. Paris : Seuil.
- . 1972. « Voix ». Chap. in *Figures III*, p. 225-267. Paris : Seuil.
- Guillot, Marie-Cécile. 1998. « Le registre des mots dans le dictionnaire québécois d'aujourd'hui – comparaison entre le registre indiqué dans le dictionnaire et celui choisi par certains locuteurs québécois francophones ». *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 161 p.
- Gourdeau, Gabrielle. 1993. « Le mode ». Chap. in *Analyse du discours narratif*, p. 59-79. Québec : Gaëtan Morin Éditeur.
- Grevisse, Maurice. 2000. *Précis de grammaire française*. Bruxelles : Duculot, 319 p.

- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale. Tome 1*. Paris : Éditions de Minuit, 260 p.
- Joubert, Jean-Louis. 2003. *La poésie*. Paris : Armand Colin, 207 p.
- Lever, Yves. 1992. *L'analyse filmique*. Québec : Les Éditions du Boréal, 166 p.
- Maingueneau, Dominique. 1999. *L'énonciation linguistique française*. Paris : Hachette, 155 p.
- Milly, Jean. 2001 [1992]. *Poétique des textes*. Paris : Nathan, 314 p.
- Mortier, Daniel. (dir. publ.) 2001. *Les grands genres littéraires*. Paris : Honoré-Champion Éditeur, 225 p.
- Pilote, Carole. 1997. *Français. Ensemble 1. Méthode d'analyse littéraire et littérature française*. Québec : Éditions Études Vivantes, 353 p.
- Rey, Alain (dir. publ.). 1998. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 3v.
- Ricalens-Pourchot, Nicole. 1998. *Lexique des figures de style*. Paris : Armand-Colin, 95p.
- Ricoeur, Paul. 1975. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 413 p.
- Zumthor, Paul. 1979. « Pour une poétique de la voix ». *Poétique*, no 40, p. 514-524.
- . 1982. « Le discours de la poésie orale ». *Poétique*, no 52, p. 387- 401.
- . 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 307 p.
- . 1984. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris : P.U.F,
- . 1987. « Chansons médiatisées ». *Études françaises*, vol. 22, no 3, p. 13-19.